

ILEANA BERLOGEA

* MEDIEVAL *
TEATRUL EUROPEAN

4887
21



Coperta de: MAGDA BÎRSAN

792.09

ILEANA BERLOGEA

BH8

TEATRUL MEDIEVAL EUROPEAN



86614

EDITURA MERIDIANE

București, 1970

ANTICHITATEA

NU

DISPARE

Tot mai numeroși sînt cercetătorii care se apleacă cu grijă asupra unuia dintre cele mai disputate capitole ale istoriei teatrului european, teatrul mileniului de mijloc, aruncînd lumină peste amănunte ce păreau pînă nu demult înecate pentru totdeauna în negura timpului.

Născut în veacurile în care au prins viață și s-au cristalizat noile popoare ale bătrînului nostru continent, teatrul medieval a adunat în el gîndurile, frămîntările, gusturile și dorințele generațiilor ce luptau pentru făurirea conștiinței lor naționale, alături de ecourile vechilor ritualuri păgîne.

Și saltul făcut în Renaștere de arta teatrului a fost posibil datorită a tot ceea ce creatorii anonimi sau cunoscuți ai secolelor de pînă atunci au adunat cu grijă și migală.

Zbuciumata istorie a Angliei, prezentă în creația lui Shakespeare, s-a modelat în bună parte după tiparul istoriei omenirii, din marile cicluri misteriale. Creîndu-l pe doctorul Faust cel însetat de absolut, Cristopher Marlowe și-a revărsat arzînda lui imaginație asupra unui erou de proveniență medievală. *Tamerlan* — dramatica poveste în zece acte a viteazului cuceritor oriental — și-a datorat succesul în fața publicului elisabetan tocmai obișnuinței acestuia încă din veacurile anterioare de a accepta timpul elastic și spațiul flexibil, concentrarea într-un ceas a deceniilor și legarea într-o clipă a capetelor pămîntului. Însuși Falstaff, neuitatul Falstaff, jovialul și fermecătorul prieten al prințului Hall își datorează existența strămoșilor săi medievali: Vice, Fool, și Devil (Viciul, Nebunul și Diavolul). Henric al V-lea repetă — în condiții deosebite și cu semnificații pur laice și politice — destinul eroului din moralitate, al omului pus să aleagă între bine și rău, între anarhie și ordine.

Dacă putem vorbi despre operele lui Corneille și Racine, fără a le căuta rădăcinile în Evul mediu, nu același lucru se întâmplă cu Molière, a cărui creație este adânc împlântată în tradițiile farsei populare și în Commedia dell'arte italiană legată și ea, la rândul ei, de jocurile de carnaval cu străvechi origini populare.

Până și autorii teatrului cult italian: Ariosto, Machiavelli, Bernardo Dovizi, Pietro Aretino, Trissino, Giovanni Rucellai etc., fideli uneori până la servitute față de modelele antice, nu au făcut în realitate decât să toarne, în forme noi, subiecte luate mai cu seamă din tezaurul nuvelisticii italiene, debitor din plin epocii medievale.

Faptele de vitejie cîntate în *romancero*-urile spaniole au dat strălucire și culoare creației lui Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillen de Castro și Calderon de la Barca.

Cei ce se întorc în veacul nostru către piesele medievale, le descoperă pline de calități scenice, vii, convingătoare, dinamice. Pe drumul început modest de Nicolai Evreinov¹, continuat în Franța de „teofilieni“, adepții cunoscutului medievalist Gustave Cohen, au pornit astăzi pasionații teatrului mileniului de mijloc, convingîndu-se adeseori de faptul că între calitățile dramatice și cele literare nu există în mod obligatoriu o perfectă concordanță: un dialog lipsit de strălucire la lectură, devenind scînteietor atunci cînd îngăduie prin construcția lui interioară un joc bogat, expresiv, nuanțat.

Mai mult decât atît, cercetarea atentă a tot ceea ce se poate descoperi în creația epocii medievale dezvăluie faptul că nenumărate experimente ale contemporaneității¹ (puterea de generalizare a parabolei și a alegoriei, elasticitatea timpului și a spațiului, ciocnirea ideilor pure) își au aici punctul de pornire.

¹ Regizorul și dramaturgul rus Evreinov este unul dintre primii oameni de teatru sensibili la valorile scenice ale teatrului medieval. El a înființat în 1907, la Leningrad, împreună cu baronul Driesen, „Starini Teatr“ (Teatrul vechi), unde a pus în scenă *Le Miracle de Théophile* (Miracolul lui Téofil) de Rutebeuf, *Jeu de Robin et de Marion* (Piesa lui Robin și Marion) de Adam de la Halle și *Farce du cuvier* (Farsa hîrdăului). Viziunea spectacolului medieval ca spectacol de masă, a stat și la baza montării de către același regizor a *Asediului Palatului de iarnă*, la 7 noiembrie 1921.

Îndeobște prin teatrul medieval se înțelege arta spectacologică dezvoltată în Europa apuseană și Europa centrală în primele veacuri ale celui de al doilea mileniu, ajunsă la culme prin secolul al XV-lea. Cuprinderea în istoria genului numai a acelor perioade în care teatrul devine un fenomen artistic independent cu o pondere marcată în viața socială și spirituală a oamenilor, cu o funcție estetică bine determinată, obligă la trecerea sub tăcere a îndelungatului proces de formare a elementelor dramatice, la ignorarea interesantelor culturi a unor popoare la care arta spectacolului nu ajunsese încă la forme de sine stătătoare.

În epoca feudală, găsim manifestări dramatice pe întinsul întregii Europe. Ba mai mult decât atît, în Asia (China, Japonia, India, Ceylon, Birmania) asistăm la constituirea artei spectacologice în forme care stîrnesc și astăzi admirația, jucînd un rol activ în îmbogățirea continuă a peisajului teatral universal. Elementele caracteristice și drumul formării și afirmării teatrului în aceste țări constituie pretutindeni obiectul unor studii speciale, ceea ce ne-a determinat să ne limităm numai la Europa, restrîngînd însă și aici sfera preocupărilor, lăsînd la o parte valoroasele manifestări dramatice din Rusia, Bulgaria, țara noastră, atîngînd în treacăt viața teatrală din țările scandinave, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Grecia, Iugoslavia.

Vorbînd numai despre genurile bine cunoscute ale teatrului medieval, despre drama liturgică, drama semiliturgică, miracol, mister, farsă, sotie și moralitate, sînt lăsate la o parte nenumărate alte forme cu origini mult mai vechi, cum ar fi dansurile și obiceiurile rituale ale popoarelor germanice, celtice și slave, teatrul de păpuși — Karagöz-ul de proveniență orientală, sau teatrul de păpuși afirmat în Rusia și pe meleagurile românești, Călușarii de la noi sau din peninsula Balcanică, Jocul Cucilor sau al Kukerilor din sudul Dunării, Jocul Unchieșilor răspîndit de la Carpați pînă la Marea Baltică și multe alte manifestări care i-au bucurat pe spectatori și interpreți veacuri la rînd.

În Răsăritul ca și în Apusul Europei, manifestările artistice ale orînduirii gentilice s-au întîlnit cu influențele puternice ale lumii greco-romane, plămădindu-se, astfel, noua

înfățișare a vieții spirituale a continentului; condiții specifice politice, sociale și economice au făcut ca împărțirea Imperiului Roman să pecetluiească într-o bună măsură drumul viitor al țărilor europene. Acolo unde se întâlnesc aceste influențe în strinsă legătură cu teatrul — așa cum e cazul continuatorilor mimilor romani în lumea apuseană (*joculatores*) sau în răsăritul Europei (*scomorohii* ruși sau *igriții* din sudul Dunării), — ele vor fi semnalate, lăsându-se însă la o parte manifestările populare cu caracter dramatic în ciuda diversității și a bogăției lor.

„Un obicei popular nu este încă o dramă, dansurile săbiilor, izgonirea iernii, sărbătorile de primăvară — cult al fertilității, obiceiurile carnavalului, cât de vechi ar fi ele, cât de reală ar fi originea lor precreștină, pentru considerația noastră ele capătă interes nu numai atunci când conțin trăsături dramatice, ci atunci când dau naștere unor drame adevărate. Preistoria și istoria obiceiurilor pot fi de mare importanță pentru etnografi, pentru noi are importanță numai drama care izvorăște din ele”¹ — susține Wolfgang F. Michael unul din cei mai serioși cercetători ai originii teatrului german.

Moștenirea culturii greco-latine a semănat adeseori cu un Janus cu două fețe. Vorbind despre ea ne gândim la creația lui Homer, Eschil, Sofocle, Euripide, Horațiu, Virgiliu, Ovidiu, la eleganța desăvârșită a Partenonului, la proporțiile colosale ale construcțiilor romane, la îndrăzneala gândirii lui Aristotel, dar în egală măsură și la idealismul platonian, filozofia stoică a lui Epictet și Marc Aureliu, misticismul lui Plotin, la tendințele de stăpânire a lumii propagate de Imperiul Roman și mai ales la religia creștină.

Creștinismul, ideologia dominantă a întregii lumi medievale europene este un produs specific al lumii antice, rezultatul nenumăratelor contradicții sociale ale sclavagismului, exacerbatul capăt de drum al idealismului, al tendinței de înfrângere a pornirilor și pasiunilor cultivate de stoici și al influenței defetiste și pasive a Orientului. Însăși forța lui de răspîndire s-a datorat experienței organizatorice acumulate de lumea romană, utilizării acesteia în lupta pentru con-

¹ Wolfgang F. Michael, *Frühformen der Deutschen Bühne*, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1963, p. 58.

centrarea puterii și impunerea unei formule unice de existență.

Ideea renunțării la bunurile vieții materiale, a propovăduirii nemuririi sufletului și a transformării acestei vieți într-o etapă pregătitoare pentru cea veșnică, idee devenită mai apoi armă de întărire și menținere a exploatarei de către noile clase dominante, nu a putut lua naștere decît într-o lume aflată pe pragul prăbușirii. Condamnarea nedreptăților, pledoaria pentru dragoste, milă și egalitate a tuturor oamenilor — principii existente în religia creștină — au concretizat inițial aspirațiile milioanelor de năpăstuiți ai Imperiului, ale sclavilor și săracilor Romei, contribuind într-o bună măsură la viabilitatea acestei credințe.

Deosebit de interesant de analizat pentru istoric este modul de manifestare al influențelor celor două imperii — a celui de răsărit, care alături de puterea ideologică a păstrat încă o bună bucată de vreme și pe cea politică, și a celui de apus, obligat prin forța împrejurărilor să folosească numai armele proprii cuceririlor spirituale, mai eficace însă, de data aceasta, în răspîndirea gloriei Romei și a limbii latine chiar decît strălucitoarele legiuni de odinioară.

Șefii militari ai triburilor germanice, scandinave, celtice, au găsit în buna organizare a bisericii creștine un sprijin pentru întărirea forței lor politice și sociale. Omul medieval, energic, plin de vitalitate, dar în formare din punct de vedere intelectual, cu granițe încă insuficient stabilite între vis și realitate, între natural și supranatural, s-a lăsat cu ușurință copleșit de arsenalul de explicații ale credinței în Dumnezeu elaborat în ultimele veacuri ale Imperiului, incomparabil mai complexe decît naivele credințe născute în orînduirea primitivă.

Biserica creștină, mai cu seamă cea catolică, a sudat o bună parte a lumii medievale, de pe valurile Vistulei pînă la îndepărtata Islandă, impunînd forța de neînfînt a concepției gradualiste, conform căreia, orice ființă este supusă anei superioare, iar toate Creatorului. Admirabil este defînită esența religiei de către Lenin care arată că „...Dumnezeu reprezintă (din punct de vedere istoric și cotidian), înainte de toate, un complex de idei generate de faptul că asupra omului apasă greu natura înconjurătoare și jugul de clasă,

idei care consfințesc această apăsare și slăbesc lupta de clasă¹.

Economia societății feudale europene, în perioada ei de formare, a avut prin excelență un caracter agrar, închis, fiind realizată cu mijloace tehnice primitive. Relațiile care s-au stabilit pe ruinele fostului Imperiu Roman și ale comunei primitive germanice sau scandinave, au fost între proprietarul de latifundii și iobagul nevoit să-i muncească pământul. Țăranul iobag n-a mai fost sclavul lipsit de libertate individuală, ci depozitarul unei înțelepciuni străvechi, beneficiarul bogatei culturi populare creată în epocile anterioare, sensibil la frumusețile naturii, cu ritualurile, obiceiurile, sărbătorile și bucuriile lui.

O dată cu dezvoltarea orașelor și afirmarea burgheziei, economia agrară și puterea feudalilor se dărâmă. Zorii unei noi epoci se întrezăresc la orizont. Cu o sensibilitate sporită, cu spiritul eliberat de dominantele ideologiei medievale oamenii descoperă și alte valori ale lumii antice, mai cu seamă cele axate pe preamărirea puterii creatoare a omului și a frumuseții existenței pămîntești.

Dacă arhitecții epocii renașcentiste au vibrat la armonia și desăvîrșita simplitate a Partenonului, cei medievali, reprezentanții stilurilor romanic sau gotic au avut în fața lor tot liniile construcțiilor antice interpretînd, dezvoltînd, completînd sau desăvîrșind bazilica latină în occident, liniile concentrice și bolțile Sfintei Sofia din Constantinopol în răsărit.

Întreaga filozofie creștină se ridică pe principiile fundamentate de antici. Termenii aristotelici de materie, linie, formă, putere, act sînt utilizați pînă și de Thomas d'Aquino atunci cînd încearcă să explice rațional doctrina bisericii catolice. Chiar și teoria lui referitoare la sufletul omenesc urmează îndeaproape lucrarea *De anima* (Despre suflet) a Stagiritului; socotindu-l pe acesta — după modelul lui Aristotel — ca o formă spirituală născută o dată cu trupul dar nemuritoare datorită naturii sale.

Ascetismul medieval își trage seva din învățătura lui Epictet, stoicismul raționalului Marc Aureliu și idealismul

¹ V.I. Lenin, *Lui A.M. Gorki*, în *Opere*, vol. 35, București, ESPLP, 1958, p. 103.

lui Plotin. „În mîncare, băutură, îmbrăcăminte, locuință, gospodărie, ține-te de strictul necesar, la lux și la plăcerile simțurilor renunță cu totul” — spunea Epictet¹. „Toate-s pline de urmele providenței divine, chiar întîmplările fortuite nu sînt ceva nefiresc, ci atîrnă de conlucrarea și înlănțuirea cauzelor îndrumate de către providență”² — adăuga stoicul Marc Aureliu.

Plotin prefigurează parcă întreaga învățătură a părinților bisericii, considerînd divinitatea în afara lumii, imobilă, perfectă, la cunoașterea căreia nu se poate ajunge decît printr-o stare de extaz: „Măreția din suflet este disprețul lucrurilor din lumea aceasta”³.

În lucrările Sfîntului Augustin, crescut și format la școala celor mai buni filozofi ai veacului al IV-lea, se găsește noua viziune despre relativitatea timpului și a spațiului, determinantă pentru epoca medievală, mai cu seamă pentru teatru.

Timpul definit de Sf. Augustin, întîlnit și în marile cicluri misteriale, este în contradicție cu mișcarea astrelor, cu măsurătorile date de lungimea zilelor și a nopților: „Pentru mine timpul nu este altceva decît o depășire — dar o depășire a ce, nu știu, probabil a sufletului însuși... Măsor timpul, o știu! Dar nu măsor viitorul, care nu este încă, nu măsor prezentul căci el nu are întindere și nu măsor trecutul fiindcă el nu mai este... Ce măsor eu deci?... Unde este silaba cea scurtă, care este măsura mea, unde este cea lungă pe care o măsor? Amîndouă au sunat, au trecut, și acum nu mai sînt. Și eu le măsor și răspund cu siguranță că una este simplă, că alta are durată dublă... Nu le măsor, deci, pe ele, dar ceva ce rămîne înfapt în memorie. În tine, sufletul meu, măsor deci timpul”⁴.

Într-o atît de deasă împletitură de legături cu lumea antică e firesc să le căutăm și pe cele proprii artei scenice. Dacă ele sînt mai greu de descoperit, lucrul acesta se

¹ Din *Manualul lui Epictet*, citat după *Antologia filozofică*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 137.

² Marc Aureliu, *Către mine însumi*, din vol. cit. p. 142.

³ Plotin, *Despre frumos*, din vol. cit., p. 158.

⁴ Sf. Augustin, *Confesiuni*, din vol. cit., pp. 180—181.

datorează însăși naturii spectacolului, făcut să trăiască în prezent, în contactul strâns dintre creatorii săi și public, în acordul unanim al celor ce joacă și al celor ce privesc.

Cu toate acestea, în afara textelor care sînt mai ușor de transmis posterității, teatrul antic a găsit posibilitatea să facă cunoscute veacurilor următoare și anumite elemente ale măiestriei interpreților săi.

Dintre toate artele cultivate în lumea păgînă, teatrul a fost cel mai aprig persecutat de creștini. Împotriva actorilor s-au ridicat părinții bisericii, preoții, călugării, autoritățile Imperiului Roman de răsărit, feudalii de pe teritoriile fostului Imperiu de apus. Pînă și Sf. Augustin, mare amator de spectacole în tinerețe, mărturisea cu satisfacție faptul că a reușit să se înfrîngă, renunțînd la teatru, sinonim cu distracția, cu chemarea către plăcerea momentului și satisfacția lumească.

Și totuși, și în aceste condiții vitrege, mimii și histrionii romani și-au continuat existența ducînd cu ei veselia, buna dispoziție, dragostea de viață. Ei erau însă purtătorii elementelor proprii artei interpretative din timpul Imperiului, bazată mai cu seamă pe tehnică, agilitate corporală, calități muzicale, cunoașterea instrumentelor, expresivitatea dansului și capacitatea de a trece rapid de la o situație la alta, de a realiza un tip uman ușor de recunoscut, datorită gesturilor și mișcărilor caracteristice. Acești profesioniști — îmblînzitori de animale, acrobați, cîntăreți, povestitori — își găsesc locul în lumea medievală, înveselind pe nobili, colorînd viața orășenilor, contribuind la pitorescul iarmaroacelor. Îi întîlnim sub cele mai felurite denumiri: *histriones*, *mimi*, *scurri*, *scurrae*, *nugatores*, *saltatores*, *saltatrices*, *thymelici*, *cithariste*, *balatrones*, *bufones*, *gladiatores*, *prestidigatores*, *palestritae*, dar mai ales *joculatores* sau *jocularis*, în limba franceză *jongleurs*, *ministrels* sau *ménétriers*, în Rusia *scomorohi*. Chiar dacă nu au contribuit la nașterea noului teatru, acești urmași ai histrionilor romani și-au dat totuși aportul la îmbogățirea lui. Ei au suferit o transformare, întîlnind, mai ales în Europa apuseană, pe cîntăreții faptelor de vitejie din lumea gentilică, celto-germanică, [pe *gleemen-ii* și *skopii* din Anglia, sau pe *skalzii* scandinavi. Aruncați pe treptele mizeriei, după creștinarea popoarelor lor, ca și foștii actori latini, ei și-au împrumutat reciproc elementele măiestriei lor, cei din urmă,

cîștigînd în sensibilitate poetică, în timp ce primii și-au îmbogățit mijloacele de expresie corporală.

Mulți dintre ei erau simpli acrobați, gimnaști sau prestidigatori; alții însă dețineau și arta mînuirii instrumentelor muzicale, ajutîndu-i pe poeții medievali să-și facă cunoscute operele.

În cele din urmă, au adăugat măiestriei lor și cuvîntul, compunînd prin jurul anilor 1200 cunoscute predici sau monoloage vesele răspîndite mai ales în Franța. *Curtois d'Arras* (Curteanul din Arras) interesantă variantă a parabolei *Fiului pierdut*, se datorează unui jongler. Din aceeași familie de monoloage vesele, fac parte *Le dit de l'herberie* (Despre ierburi) a lui Rutebeuf și celebrul monolog *Le franc-tireur de Bagnolet* (Arcașul din Bagnolet)¹. Dacă natura artei jonglerilor mai lasă loc ipotezelor și presupunerilor, existența lor nu poate fi pusă nici o clipă la îndoială. Documente demne de luat în seamă le semnalează pe tot parcursul Evului mediu prezența și continuitatea. Din secolul al VI-lea aveam mărturie epitaful mimului Vitale din catacombele San Sebastiano din Roma: „Cum să te numesc, o, moarte, care nu ierți pe nimeni și nu vrei să ții seama de frumusețea și dragostea jocurilor scenice. În acestea am fost mare și toată lumea știe acest lucru. Datorită lor mi-am cîștigat și bogăția mea. Întotdeauna am fost vesel. Ce-ar fi viața fără bucurie? Nu este ea oare cel mai mare bun al acestei lumi goale și înșelătoare? La apariția mea durerea devenea bucurie... Acum iată toate formele cărora le-am dat viață cu ființa mea, le duc o dată cu mine în tenebrele negre. O, voi, care citiți cu pietate și pasiune, vă rog să spuneți: O, Vitale, așa cum ai fost vesel în această lume, așa să fie și viața veșnică pentru tine”².

Faptul că în secolul al VI-lea mimii continuau să aibă o deosebită popularitate pe teritoriul Italiei este atestat și de o scrisoare a regelui ostrogot Teodoric, citată de Cassiodor

¹ Un alt exemplu de monolog compus de un jongleur este și *Le Bien et le Mal des Dames* (Binele și răul doamnelor). Autorul se arată publicului anunțîndu-l că va prezenta disputa dintre Mal Embouché și Gentil-Courage, în legătură cu onoarea femeilor. El termină invitîndu-i pe toți cei prezenți la un banchet: „*Pensez au banquet de céans*” (Gîndiți-vă la banchetul de aici) — ceea ce indică limpede faptul că atari monoloage erau recitate cu prilejul serbărilor.

² Apud Silvio d'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, ed. IV, Milano, Garzanti, 1958, vol. I., pp. 197—198.

în *Variae*: „Numai el singur — scrie Teodoric despre un actor — îl reprezenta și pe Ercole și pe Venera, imita pe de o parte pe un bărbat, pe de altă parte pe o femeie, pe regi și pe soldați, pe bătrâni și pe tineri, încât aveai impresia că te afli în fața unui mare număr de oameni, nu numai în fața unuia singur”¹.

O dată cu constituirea regatului franc, îi întâlnim pe profesioniștii artei spectacolului la curțile învingătorilor. Episcopul Alcuin protestează prin 791, împotriva obiceiului împămîntenit deja în această țară de a-i primi în casă pe histrioni, pe mimi, pe dansatori: „Omul care îngăduie în casa sa histrionii și dansatorii, nici nu știe ce mulțime de duhuri necurate a lăsat să intre o dată cu ei”². Conciliul ținut la Aachen, în 815, interzice în mod categoric participarea clericilor la festivități cu mimi. Răspîndirea histriionilor în întreaga lume medievală apuseană este atestată și de documente scoțiene, cum ar fi *Normele spirituale ale regelui Kenneth*, din secolul al IX-lea, în care se recomanda pedepsirea cu biciul și cureaua a cîntăreților, vagabonzilor și jonglerilor³.

Cercetările consacrate în ultimele decenii teatrului din Bizanț au dezvăluit interesante aspecte legate de prezența mimilor în Imperiul Roman de răsărit, a capriciosului lor destin, rînd pe rînd acceptați sau respinși de autorități.

„Unii s-au servit de actori ca de o armă, alții i-au tratat ca pe animale. Constituțiile imperiale privitoare la acești nenorociți ne sferie prin cruzimea măsurilor luate. Actorii erau lipsiți de cele mai elementare drepturi civile. O dată înscrisi în registrul mimilor, ei trebuiau în mod obligatoriu să trăiască și să moară pe scenă. Biserica le refuza pînă și consolarea slujbei de înmormîntare, excluzîndu-i de la botez și de la împărtășanie”⁴, ne relatează pe baza unei valoroase documentări Vénétia Cottas. Rolul lor nu a fost însă mic deoarece au influențat în mod substanțial muzica religioasă,

¹ Apud Silvio d'Amico, *op. cit.*, p. 195.

² Alcuin, *Epistolae* 107. Apud Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Otto Müller, 1957, vol. I., p. 393.

³ Document citat în *Dictionnaire des Mystères*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Théologique, 1854, p. 22.

⁴ Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, Librairie Orientaliste, Paul Geuthner — 1931. p. 51.

interpretarea panegiricelor și a omeliilor; „sub Comneni, doi dintre cei mai buni scriitori ai epocii, Teodor Prodromul și Ioan Tzetzes găsesc că actorii se bucură de onoruri mai mari decît oamenii de litere” — relatează tot Vénétia Cottas¹. Mimii bizantini au dat cu siguranță naștere și scomorohilor ruși, pomeniți pentru prima dată în *Povesti vremennîh let* (Povestea anilor de altă dată) din secolul al XI-lea, deveniți nemuritori cu salturile și giumbușlucurile lor datorită pensulei maestrului anonim, care a pictat frescele de pe pereții bisericii Sfînta Sofia din Kiev.

Date prețioase în legătură cu măiestria jonglerilor din apusul Europei găsim în scrisoarea din 1313 a lui Thomas de Chabham, episcop de Salisbury: „Unii își schimbă înfățișarea și forma corpului lor cu ajutorul unor dansuri și mișcări necuviincioase. Fie că se dezbracă fără rușine, fie că-și pun măști îngrozitoare... Există și alți histrioni care se comportă în mod condamabil. Nu au locuințe și umblă pe la casele nobililor spunînd lucruri josnice și rușinoase despre cei absenți... Există însă a treia categorie de histrioni care au instrumente muzicale pentru a distra pe oameni. Și ei, la rîndul lor, se împart în două: unii frecventează hanurile și adunările necuviincioase, cîntînd cîntece lipsite de morală. Există însă și alții, denumiți jucatores, care cîntă faptele de vitejie ale nobililor și viețile sfinților, conso-lîndu-i pe oameni de durerile lor”².

Posibilitatea reconstituirii vieții și profilului acestor profesioniști o găsim și în alte izvoare. Unele dintre ele sînt romanțioase și pline de fantezie, de pildă, romanul provensal *Aucassin et Nicolette* — povestea frumoasei sarazine Nicolette, care a învățat să cînte la vioară, fugind apoi de-acasă și ajungînd în Provence la castelul de Beaucaire, unde îl întâlnește pe alesul inimii ei. Altele au caracter de document: relatările învățatului englez Alexandre Neckam din secolul al XII-lea despre histrionii îmblînzitori de animale care parodiau turnirele nobililor sau scopuri didactice: sfaturile unui trubadur provensal către jonglerul său, obligat să știe să umble pe frînghie, să cînte la felurite instrumente,

¹ *Op. cit.*, p. 54.

² Din E.K. Chambers, *The mediaeval stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, vol. II, pp. 262—263.

să mînuiască marionetele și să îmblînzească cîinii și mai-muțele. Indiferent de natura documentelor ce ne relevă existența lor, un lucru este cert, jonglerii și cîntăreții epocii medievale au cultivat interesul pentru destinderea binevenită și binefăcătoare prilejuită de spectacol, pregătind publicul pentru momentul reafirmării artei teatrale.

În *Storia universale del teatro drammatico*¹, Vito Pandolfi alături de capitolului consacrat teatrului latin pe cel al Renașterii italiene, cînd au fost reluate, după o întrerupere milenară, piesele lui Plaut și Terențiu la Academia din Roma sau la Curtea principelui d'Este din Ferrara. Succesiunea dă impresia că operele acestea au stat îngropate în biblioteci, departe de cunoașterea și înțelegerea publicului și a cititorilor, mai bine de zece veacuri. Se pare însă că lucrurile n-au fost chiar așa și dacă piesele anticilor n-au fost jucate, ele au fost însă studiate, influențînd în bună măsură imaginația și cultura omului medieval.

În Imperiul Bizantin, unde limba greacă și-a cîștigat în curînd prioritatea față de cea latină, lectura vechilor opere, în special ale lui Menandru și Euripide, s-a bucurat de o mare popularitate. Mai mult decît atît, au fost și învățați care au compus lucrări imitîndu-i pe autorii dramatici mai sus citați. După mărturia cronicarului Sozomeno, Apollinariu cel Bătrîn ar fi creat mai multe comedii și tragedii, luîndu-și ca model pe Euripide și Menandru. În tiparul tragediilor antice au încercat transpunerea unor subiecte creștine și Ioan Damaschinul și Ștefan Sabaitta și Sf. Ignaziu. Pînă la noi a ajuns, din nefericire, numai un singur text: tragedia *Christos paschon* (Christos suferind), din secolul al IX-lea, în care Fecioara Maria își plînge durerea de a-și fi pierdut fiul, utilizînd versuri sau hemistihuri din tragicii greci, în special din Euripide². Autentică urmașă a Hecubei, a Medeei, a

¹ Torino, Unione Tipografico Torinese, 1964, vol. I.

² Heinz Kindermann arată în *Theatergeschichte Europas* că în *Christos paschon* se găsesc versuri inspirate din cel puțin șapte piese ale lui Euripide: *Hecuba*, *Medeea*, *Oreste*, *Hyppolit*, *Troienele*, *Rhesos* și *Bachantele* (op. cit., p. 225).

doicii Fedrei, Maria alături de părerilor de rău pentru fiul ei și gîndul sinuciderii.

Nu numai Bizanțul a continuat această legătură cu autorii antici, ci și Europa apuseană, mai cu seamă între secolele X și XII. În acest ev mediu timpuriu, înaintea înființării marilor universități europene, singurele focare ale culturii erau mănăstirile. Aici se păstrau și se studiau textele vechi, după cum tot aici se făureau și operele noi. Limba învățaților din mănăstiri era cea latină, o latină îndepărtată de puritatea antică, fără mlădierea și rafinamentul celei întrebuițate odinioară de Horațiu sau Ovidiu, mai greoaie, mai puțin strălucitoare, dar mai potrivită epocii și mentalității medievale. Erau studiați aici, alături de filozofi și istorici, Virgiliu, Terențiu, Plaut, Menandru și, începînd mai cu seamă din veacul al XII-lea, poezii elegiaci în frunte cu Ovidiu. Lectura lor a stîrnit firești dorințe de imitare sau polemică, ducînd la apariția unor încercări dramatice cu remarcabile calități. Chiar dacă aceste lucrări nu au fost jucate, ele au lăsat urme nu numai în literatura timpului, ci și în teatrul veacurilor viitoare. Din istoria pieselor în limba latină scrise sub influența anticilor două sînt momentele care rețin atenția: primul, în secolul al X-lea, izolat și plin de originalitate, reprezentat de călugărița germană Hroswitha din Gandersheim; cel de-al doilea, mai amplu, cu caracter de școală, dezvoltat în Franța în secolul al XII-lea, în jurul mănăstirilor din Chartres, Orléans, și Fleury.

Personalitatea Hroswitha, talentul ei natural, simplu, rudimentar dar plin de originalitate stîrnește și astăzi, după un mileniu, admirație și semne de întrebare. Datele biografice lipsesc. Despre ea nu se cunoaște nimic altceva decît ceea ce a notat fugar în prefața pieselor. Se pare că a intrat în mănăstirea benedictină din Gandersheim de lângă Braunschweig, la vîrsta de 23 de ani, ajungînd stareță spre sfîrșitul vieții. Cu reale predilecții literare și autentic talent Hroswitha a lăsat posterității o istorie apologetică a împăratului Othon, opt poeme cu subiect religios și șase piese scurte, concepute ca o replică dată lui Terențiu și denumite sugestiv „antiterențiene”. Din explicațiile autoarei se desprinde faptul că lectura pieselor antice, mai cu seamă cele ale cunoscutului creator de comedii, se bucura de un puternic succes în mediul mănăstiresc al epocii: „Unii citesc puțin cam prea

des fanteziile lui Terențiu și fermecați de dulceața limbii sale se întinează prin cunoașterea lucrurilor trecătoare. De aceea, eu, puternicul glas din Gandersheim, am îndrăznit să imit stilul acestui scriitor, pe care toți îl citesc cu satisfacție, dăruind cu același limbaj cu care a fost descrisă dragostea femeilor păcătoase un imn de slavă fecioarelor demne, înțelepte și sfinte”¹. Cele șase piese ale Hroswithei: *Gallicanus*, *Dulcitius*, *Callimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* și *Sapientia*, ultima cunoscută și sub denumirea de *Fides*, *Spes*, *Charitas*, ne îngăduie să desprindem câteva din trăsăturile psihologiei omului ce aparține acestui nou început de eră, aspirațiile, gusturile, orizontul său intelectual și spiritual. Subiectele și le-a găsit Hroswitha în viețile sfinților și martirilor, luind de la Terențiu numai mijloacele necesare pentru șlefuirea stilului ei aspru, îmbogățirea cu întorsături de frază rafinate și spontane a prozei ei scrisă încă într-o latină stingace și lipsită de grație. În lucrările acestei autoare există o pronunțată dependență față de genul epic, determinată în special de bogăția și vibrația inegală a unei imaginații care avea nevoie de fapte și se hrănea cu fapte. Hroswitha nu respectă nici una dintre unitățile elaborate de antici, după cum nu sesizează nici necesitatea utilizării unor procedee unitare și armonioase pentru crearea cadrului solemn și dramatic separat de cel comic. Adevărată fiică a unei epoci tumultuoase și primitive, ea e pasionată de extraordinar, de fapte ieșite din comun, de acțiunea vie, plină de culoare și plasticitate. Intenția ei de a elogia ascetismul și desprinderea de cele pămîntești se pierde într-o operă caracterizată printr-un puternic spirit de observație, atenție îndreptată spre faptul cotidian, pitoresc și mai ales talent de a-l evoca în dialog și acțiune scenică. Hroswithei îi plac contrastele și are marele dar de a le asocia în așa fel încît ele contribuie la sporirea atenției cititorului sau spectatorului. Ceea ce la prima vedere pare propriu doar acestei autoare, se dovedește în curînd a fi caracteristic pentru întregul teatru medieval din Europa apuseană.

¹ Citatele din operele Hroswithei sînt date după vol. Karl Langosch *Geistliche Spiele. Lateinische Dramen des Mittelalters mit Deutschen Versen.* Basel, Stuttgart, Benno Schwabe et Co Verlag 1957.

Gallicanus este o lucrare rudimentară și nefinisată, cu două acțiuni paralele fără nici o legătură organică: dragostea generalului Gallicanus pentru fiica împăratului Constantin — Constanța, — hotărîită să devină călugăriță și martiriul sfinților Giovanni și Paolo.

Mult mai încheată, cu surprinzătoare originalitate este *Dulcitius*, succinta istorie a chinurilor și curajului fecioarelor creștine Agape, Cheonia și Irina, date de împăratul Diocletian în grijă guvernatorului său Dulcitius. Libertinul păgîn, tulburat de frumusețea lor, se îndrăgostește de toate trei deodată, și într-o stare de exagerată beție sexuală îmbrățișează crătițele și tigăile pline de funingine, luîndu-le drept obiectul dorințelor sale dezlănțuite. În imaginația călugăriței germane din veacul al X-lea, palatul guvernatorului roman se înfățișează ca o imensă încăpere de fortăreață medievală, cu ziduri de piatră, cu focul arzînd într-un uriaș cămin înconjurat cu tăvi de aramă. Dulcitius se adresează soldaților săi simplu, direct și camaraderesc, mărturisindu-le pasiunea și focul lăuntric, apelînd la sfaturile și experiența lor într-un mod propriu numai lumii feudale în perioada constituirii ei și nici într-un caz relațiilor existente în Roma imperială.

Interesul pentru aventură, pentru romanesc, pentru evenimentul extraordinar, o face pe Hroswitha să-și imagineze și scena plină de culoare și mister a dezgropării trupului iubitei de către Callimachus, eroul din piesa cu același nume. Callimachus, un tînăr păgîn o dorește cu patimă pe frumoasa creștină Drusiana. Pentru a se salva și a-și păstra credința față de bărbatul ei eroina îl imploră pe Dumnezeu să-i răpească viața. Rugăciunea îi este ascultată. Disperat, Callimachus merge la miezul nopții să-și dezgroape iubita. Mușcat de un șarpe, moare și el. Iubirea neîmpărtășită, cimitirul în mijlocul tenebrei și moartea eroilor sînt insuficiente pentru imaginația fremătătoare a Hroswithei. Numai învierea în chip miraculos de către Apostolul Ioan a celor doi îndrăgostiți și unirea lor întru Domnul o mulțumesc.

În *Abraham*, autoarea părăsește domeniul fantasticului, limitîndu-se la un subiect aproape cotidian, care-i îngăduie surprinzătoare detalii realiste și o apropiere de psihologia și reacția omului obișnuit, demnă de reținut. Bătrînul călugăr Abraham a crescut departe de lume, cu gîndul de a o închina

Domnului, pe o copilă numită Maria. Plictisită de severitatea vieții mănăstirești, aceasta fuge, devenind prostituată într-un han de țară, cu drumeți poposiți pentru o noapte, cu plăceri ieftine cumpărate în grabă. Deghizat într-un simplu călător, bătrînul pornește la drum hotărît să-și recîștige fata. Atmosfera hanului, întîlnirea dintre el și Maria sînt rezolvate cu un autentic simț al firescului, dublat de fior dramatic.

„ABRAHAM: Bunule hangiu. Te salut.

HANGIUL: Cine-i acolo? Un musafir. Fii binevenit.

ABRAHAM: Ai cumva loc pentru un drumeț hotărît să poposească aicea peste noapte?

HANGIUL: Bineînțeles! Nimănui ospitalitatea nu-i este refuzată.

ABRAHAM: E un lucru demn de laudă.

HANGIUL: Intră! Îndată are să fie gata și masa.

ABRAHAM: Îți mulțumesc pentru binevoitoarea dumitale primire. Dar am să te mai rog ceva.

HANGIUL: Spune ce dorești și sper să te pot mulțumi.

ABRAHAM: Ia acest mic dar și spune-mi dacă nu poți face în așa fel ca frumoasa fată care locuiește aici la tine să vină să ia ospățul cu mine?

HANGIUL: Dar de ce vrei s-o vezi?

ABRAHAM: Vreau să mă bucur și eu de cunoștința cu această femeie despre care toți spun că-i o adevărată minune.

HANGIUL: Acei ce-i laudă frumusețea nu mint. Într-adevăr este atît de minunată încît le întrece pe toate celelalte femei.

ABRAHAM: Aceasta m-a făcut să ard de nerăbdare și eu.

HANGIUL: Mă uimește că într-un trup slăbit de bătrînețe încerci dragostea pentru o femeie tînără.

ABRAHAM: Într-adevăr, dar ce să fac! Am venit aici tocmai pentru a o vedea.

HANGIUL: Vino aici, Maria! Vino mai aproape și arată-ți frumusețea noului nostru oaspete.”

Plină de îndrăzneală e mai cu seamă scena ce urmează: Maria se comportă ca o femeie pierdută, gata să mîngîie

și să sărute pe cei darnici cu plata. După ce se termină masa, Abraham și fata merg în camera ei:

„MARIA: *Iată locul care ne îmbie să ne culcăm. Privește-mi patul împodobit cu frumoase perne. Așează-te. Îți voi scoate eu cizmele, scutindu-te de osteneală.*

ABRAHAM: *Mai înții zăvorește ușa pentru ca nimeni să nu pătrundă aici.*

MARIA: *O, n-avea nici o grijă, nu vine nimeni!”*

În acest moment intervine însă autoarea, obligîndu-și ero-ul să-și dezvăluie identitatea, evitînd astfel prelungirea unor momente încordate și apăsătoare. Simțul dramatic înăscut al Hroswithei a determinat-o să preceadă sentimentului de părere de rău și pocăinței Mariei, intervenite o dată cu recunoașterea lui Abraham, cîteva clipe de îndoială, nesiguranță și neliniște interioară. În ciuda gesturilor ei de rafinată profesionistă, Maria are o crispă, o spaimă, o anxietate remarcate chiar de către Hangiu:

„HANGIUL: *De ce oftezi, Maria. Doamnă de ce plîngi? Sînt doi ani de cînd ești aici și niciodată nu te-am auzit suspinînd sau rostînd cuvinte atît de jalnice.*

MARIA: *Ce bine ar fi fost să mor acum doi ani, să nu ajung niciodată la o astfel de viață”.*

În *Paphnutius* se repetă, într-un cadru mai amplu, o acțiune asemănătoare: păcătoasa fiind de data aceasta celebra curtezană Taide, convertită de călugărul Paphnutius. *Sapientia* — martiriul fecioarelor Fede, Speranza și Charitas, înmormîntate cu pioșenie de mama lor *Sapientia* — este statică, concepută, din nefericire, mai mult sub forma unor lamentări.

Destinația acestor piese a rămas pînă astăzi un semn de întrebare. Nu se știe dacă ele au fost scrise pentru a fi jucate sau citite. Deosebita lor calitate scenică pledează pentru prima ipoteză, lipsa documentelor în legătură cu punerea în scenă a pieselor în afara dramelor liturgice în acest îndepărtat veac al X-lea rămîne argumentul de bază pentru cea din urmă. Indiferent însă de rostul lor, ele sînt făurite, într-adevăr, așa cum le caracterizează și Silvio d'Amico:

„dintr-o materie incandescentă, incendiatoare, plină de pasiune și drame adevărate“¹.

În documentata sa lucrare, *Early English Stages* (1300—1660)², cercetătorul englez Glynne Wickam, vorbind despre creația lui Lydgate, Dante și Chaucer, amintește faptul că asupra lor și-au pus pecetea, alături de Seneca, Terențiu, Plaut și Horațiu, și autorii pieselor latine din secolul al XII-lea.

Datorită lui Gustave Cohen și școlii lui, în 1931, au văzut lumina tiparului în text bilingv, latin și francez, un număr de 15 lucrări dramatice compuse de poeții și învățații care au trăit pe lângă marile focare culturale existente în mănăstirile franceze din secolul al XII-lea³, în frunte cu Vital de Blois, Guillaume de Blois și Mathieu de Vendôme. Poeți și învățați, autorii mai sus citați, alături de alții, al căror nume s-a pierdut, au fost, nu numai cititori atenți ai operelor lui Menandru, Plaut și Terențiu, ci și emuli ai acestora, prelucrându-le textele, transformându-le, transfigurându-le, îmbogățindu-le sau creînd, după exemplul lor, opere originale. Multe din lucrările realizate între zidurile mănăstirilor au facilitat creația renaștătorilor, dînd acestora modelul necesar prelucrării și asimilării. Dacă n-ar fi să-l cităm decît pe Boccaccio, îndatorat din plin în nuvela a 9-a din ziua a VII-a piesei *Lidia*, și tot ar fi suficient pentru menționarea aportului adus de autorii comediei latine. Alături de el îl avem însă și pe Fernando de Rojas, care în *Celestina* a desăvîrșit chipul intermediarei Baucis și al doicii din *Alda*, dezvoltînd tema dragostei schițată de acești predecesori.

Influențe ale comediei latine din secolul al XII-lea se găsesc și în opera lui Shakespeare și a lui Molière, după cum se fac simțite și în lucrările dramaturgilor italieni din veacul al XVI-lea.

¹ Silvio d'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, op. cit., vol. I, p. 186.

² Londra, Routledge and Kegan Paul, 1966.

³ *La comédie latine en France au XII^e siècle*. Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1931, 2 vol. Cuprinde piesele: *Geta*, *Aulularia*, *Alda*, *Milo*, *Miles Gloriosus*, *Lidia*, *Babio*, *Baucis et Traso*, *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, *De Nuncio Sagaci*, *De Tribus Puellis*, *De Clerici et Rustico*, *De Tribus Sociis*, *De Mercatore Pamphilus*.

Tonul prozaic, realist, satiric al comediei plautiene s-a transformat într-unul elegiac, cu reale dominante lirice pentru prima dată în operele autorilor din veacul al XII-lea. Tot ei au fost aceia care au pus accentul pe personajele tinere în detrimentul celor în vîrstă, relevînd îndeosebi sentimentele de dragoste.

În comedia antică, împlinirea dorințelor sau căsătoria tinerilor era doar un pretext pentru desfășurarea liberă a jocului multicolor și viu al sclavilor sau pentru satirizarea bătrînilor zgîrciți, incapabili să înțeleagă frumosul. Scriitorii din jurul mănăstirilor franceze, surprinzător de străini de idealul de castitate al Hroswithei, predecesoarea lor germană, se opresc cu voluptate asupra tinereții, afirmînd dreptul la dragoste, cultivînd un hedonism care prefigurează cu două veacuri mai înainte pe cel al lui Boccaccio și cu patru secole concepția și viziunea asupra vieții a cardinalului Bibbiena, a lui Machiavelli sau Ariosto.

Ca și la Hroswitha, principalul semn de întrebare ridicat a fost în legătură cu destinația pieselor. Dintre cercetătorii care și-au consacrat eforturile și atenția acestui capitol destul de puțin cunoscut al teatrului medieval menționăm pe: Edmond Faral¹, M. Manitius² și Gustave Cohen³. Acesta din urmă înclină în mod categoric pentru ideea prezentării lor în fața spectatorilor, mai cu seamă sub forma recitării cu voce tare, cu rapide treceri de la un personaj la altul, după modelul jonglerilor.

Afirmațiile îi sînt întemeiate pe documente ale epocii, în special pe *Policratici Sive de Nugis Curialium et Vestigiis Philosophorum*, cartea a VIII-a, din care citează: „există actori care prin mimica, dialogurile și inflexiunile vocii lor reprezintă în public acțiuni reale sau imaginare, așa cum pot fi întîlnite la Plaut sau la Menandru și în arta cărora s-a ilustrat Terențiu“⁴. Combătînd mai cu seamă ideea impo-

¹ Edmond Faral, *Le fabliau latin au moyen âge*, Paris, Romania, vol. 2, 1924.

² M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Monaco, 1931.

³ Gustave Cohen, Introducere la vol. *La comédie latine en France, au XII^e siècle*, op. cit.

⁴ Gustave Cohen, Introducere la vol. *La comédie latine en France au XII^e siècle*, op. cit. p. IX.

sibilității prezentării acestor piese din pricina multiplelor locuri de acțiune, Gustave Cohen arată că scena juxtapusă, alăturarea mai multor decoruri diferite era din plin utilizată în această epocă în dramele liturgice și semi-liturgice.

Dacă legătura pieselor latine medievale cu literatura Renașterii poate fi stabilită cu ușurință, datorită similitudinilor în construcția personajelor, în desfășurarea intrigii sau în crearea conflictului dramatic, tot atât de interesantă este și descifrarea relației lor cu teatrul medieval. Tot Gustave Cohen este acela care a elaborat și teza influenței pieselor latine medievale asupra farsei, a transmiterii unor procedee, cum ar fi: vocea prefăcută a lui Fodius din suculenta comedie *Babio*, posibilă de găsit la copilul din *Le garçon et l'aveugle* Copilul și orbul) sau simularea morții aceluiasi personaj, preluată de autorul anonim al lui Pathelin.

Noi posibilități de exprimare capătă acum limba latină. Ea devine mai sintetică și mai mlădioasă deoarece scriitorii își iau ca model versurile lui Ovidiu și ale poezilor lirici latini (distihul elegiac, hexametru urmat de pentametrul, alternate la rîndul lor cu cupluri octosilabice), alături de rima plată împrumutată din poezia franceză populară. Îmbogățirea limbajului și a procedeelelor răspunde din plin mentalității autorilor, concepției lor cu totul deosebită de aceea a anticilor, pasiunii pentru contrastele puternice, predilecției pentru grotesc, scabros, exagerat sau asocierea inedită a planurilor opuse. Autorii comediilor latine cultivă antiteza atât în frază cît și în construcția personajelor, în special în diferențierea categorică dintre stăpîni și sclavi. În acest din urmă caz, antiteza este însăși materializarea concepției lor gradualiste și dualiste despre om și lume, a ideii imposibilității trecerii dintr-o clasă socială în alta, proprie lumii medievale, a separării spiritului de materie.

Pînă și hedonismul ce le străbate opera are o nuanță de artificialitate, deosebindu-se de cel al anticilor izvorît din preamărirea bunurilor pămîntești. Departate de ascetismul Hrosvithei, scriitorii de limbă latină din Franța descriu frumusețea trupească și voluptatea dragostei împlinite, cum e cazul lui Guillaume de Blois în *Alda*, sau a creatorului anonim al monologului *De tribus puellis*. Dar o anumită răceală care le străbate cuvintele trădează faptul că avem de-a face numai cu un rafinat exercițiu literar și nu cu o realitate trăi-

tă din plin. Frumusețea femeii este descrisă după codurile poetice ale lui Sidoniu Apollinaire sau Silvestre de Tours: albul pielii comparat cu zăpada, roșul obrazilor cu trandafirii, culoarea ochilor cu azurul cerului.

Suflul nou pregătitor al unei alte epoci se împletește continuu cu servituțile vremii lor. Aceasta se relevă și în felul în care privesc femeia: eroinele din comedia latină sînt adeseori reprezentantele unui spirit protestatar, cu totul remarcabil. Dacă sînt fecioare, ignorante și sever păzite de părinții lor, ajung să-și dobîndească fericirea prin cea mai instinctivă viclenie cum e cazul Aldei din piesa cu același nume, adevărată predecesoare a lui Agnès din *Școala nevestelor* de Molière. Dacă sînt măritate cu bărbați răi, bătrîni sau proști, îi înșală fără nici un scrupul, păstrîndu-se fidele doar pentru amantul ales după chemarea inimii. Cu toate acestea, în creionarea personajelor feminine există suficiente date care ne amintesc că cei care le-au dat viață au fost adeseori mai aproape de spiritul fabliaux-urilor, de poziția antifeministă a farselor medievale decît de umana indulgență și înțelegere a renașcentiștilor.

Comedia latină a avut un cerc restrîns de cunoscători, nu numai limba a fost o piedică, ci și aluziile, comparațiile, figurile de stil adresate în mod deliberat numai cîrturarilor. În *Aulularia* lui Vital de Blois, inspirată din *Querolus*, operă din epoca latină tîrzie, eroul principal se lamentează împotriva numelui ce-l poartă, făcînd aluzie la filozofi, matematicieni prea puțin cunoscuți de publicul obișnuit: „*Ar trebui ca fiecare om, atunci cînd atinge vîrsta matură, să aibă dreptul să-și aleagă numele ce și-l dorește. Iată-mă! Pe mine mă cheamă Querolus. Ei bine, dac-aș fi liber mi-aș alege un nume ilustru, m-aș numi Platon sau Socrate sau Pitagora!*”¹ Adeseori se apelează pentru realizarea comparațiilor sau a figurilor de stil dorite și la termeni folosiți în estetica literară. În *Alda*, în descrierea exagerată și caricaturală a sclavului Spurius, pasul său schiopătînd e comparat cu mersul iambilor, iar sclava Lusca din *Lidia*, căreia îi lipsește un ochi e asemănată cu o trochee, cu o silabă scurtă agățată de una lungă.

¹ Toate citatele din comediile latine sînt date după textele din volumele I și II: *La Comédie latine en France au XII^e siècle*, ed. cit.

Cu toate acestea aria lor de răspîndire nu trebuie subestimată. Universalitatea limbii latine le-a făcut să pătrundă în toate țările Europei apusene și centrale constituind o lectură favorită veacuri la rînd.

Unul din cei mai interesați autori de comedie latină este Vital de Blois, căruia îi datorăm *Geta*, inspirată din *Amphytrion* de Plaut și *Aulularia*, legată, s-a arătat, de *Querolus*. *Geta* cuprinde unele din cele mai interesante intervenții în textul plautian, păstrîndu-și originalitatea chiar și în comparație cu autorii de mai târziu. Alcmena e cu totul deosebită de matroana scriitorului roman: amantă senzuală și inconștientă, ea se agață de gîtul lui Jupiter cu cea mai naivă voluptate, repetîndu-și gestul cu aceeași candoare și față de bărbatul legitim. În finalul piesei nu mai avem de-a face cu tradiționala apariție a zeului, explicîndu-și faptele în fața rivalului pămîntean, ci cu inventiva lămurire a femeii care potolește furia bărbatului, spunîndu-i că totul n-a fost decît un vis, dorința de a-l întîlni, realizată cu o clipă mai devreme în imaginația ei. Rolul principal din piesă îl deține *Geta*, sclavul lui *Amphytrion*. Spre deosebire de eroul lui Plaut, *Geta* nu se întoarce de la război, ci de la universitate unde a studiat alături de *Amphytrion* retorica și filozofia, ceea ce va da un pitoresc cu totul deosebit vocabularului său.

Eroul principal din *Aulularia* este *Querolus*, fiul lui *Euclion*. Compunînd piesa, Vital de Blois a intervenit în transformarea modelului ales, cu aceeași energie ca și în cazul lui *Amphytrion*. Modificările făcute îl relevă ca pe un dramaturg dotat cu un pronunțat simț al teatralității, mult mai dezvoltat decît acela al autorului anonim antic. În piesa originală, moartea lui *Euclion* este povestită în timp ce autorul medieval o reprezintă, operînd cu deplină libertate față de timpul și spațiul necesare desfășurării acțiunii.

La începutul piesei, asistăm la plecarea într-o lungă călătorie a avarului *Euclion* și a sclavului său *Sardana*. Îmbolnăvindu-se însă, se vede nevoit să-i împărtășească însoțitorului faptul că are ascunși într-o urnă, frumoasa sumă de o mie de galbeni, singura moștenire lăsată fiului său *Querolus*. Pentru a-și însuși banii, *Sardana* împreună cu prietenii săi *Gnathon* și *Clinia* se prefac în vrăjitori și pătrunzînd în casă descoperă urna. Inscripția de pe ea îi face să creadă că

în fața lor se află cenușa unui mort și, dezamăgiți, o aruncă pe fereastră. Vasul se sparge și galbenii se împrăstie. Fără să-și piardă cumpătul, păcălitul îi mărturisește lui *Querolus* că totul n-a fost altceva decît o înscenare menită să-i dezvăluie taina bogăției lui.

În timp ce Vital de Blois se păstrează în linii mari în spiritul modelelor antice, atras de atmosfera prozaică, realistă, punctată cu note satirice, modificînd doar cursul acțiunii, contemporanul său, *Guillaume de Blois*, autorul *Aldei*, acordă pondere dragostei și tinereții. În prefața piesei sale, *Guillaume de Blois* mărturisește că s-a inspirat după o operă a lui *Menandru*, *Mascula virgo*, cunoscută în timpul șederii sale în Sicilia, la Messina. Neputîndu-se pînă în prezent identifica o atare piesă a dramaturgului amintit, s-a tras concluzia că e vorba poate de *Eunucul* lui *Terențiu*, eronat atribuită lui *Menandru*. Ipoteza nu exclude însă nici posibilitatea existenței unei piese grecești, pierdută ulterior, cu atît mai mult cu cît tema, personajele, problemele abordate, rezolvarea conflictului, existente la *Guillaume de Blois*, se aseamănă cu schema generală a creației marelui reprezentant al comediei noi. Psihologia eroilor, în special a tatălui *Aldei* — sever, autoritar, despot — are însă pronunțate trăsături medievale, după cum și rezolvarea opoziției categorice dintre stăpîni și sclavi trădează concepția secolului al XII-lea. Stilul piesei dezvăluie o rafinată grijă pentru cuvînt și expresie și chiar dacă se fac simțite anumite tendințe retorice, în special la începutul dramei, în lamentațiile tatălui *Aldei* în fața cadavrului soției lui, ele nu rup unitatea operei și nu împieteză asupra autenticelor ei calități literare. Descrierea frumuseții eroinei — în termenii codurilor poetice mai sus amintite, este un exercițiu abil, care denotă sensibilitate și rafinament: „Albeața ei era aceea a zăpezii, obrajii ei aveau culoarea trandafirilor, dacă nu cumva îi depășea. Pe fața tinerei fete, trandafirul se întîlnește cu crinul și arzătoarea purpură, cu puritatea zăpezilor; o frumoasă curbură a sprîncenelor îi încoronează ochii fermecători și veseli“. În ceea ce privește utilizarea timpului, *Guillaume de Blois* se dovedește a fi mai liber decît Vital de Blois începîndu-și piesa cu nașterea eroinei și terminînd-o cu căsătoria ei. Disperat de moartea soției sale și în egală măsură stăpînit de simțul posesiunii absolute, tatăl *Aldei* își crește fiica de-

parte de oameni, într-o completă ignoranță și izolare. Vestea frumuseții neobișnuite a Aldei îl face pe tânărul Pirrus să se îndrăgostească de ea. Tonul grav, elevat, serios cu care începe piesa face loc grotescului o dată cu intrarea în scenă a sclavului Spurius, la care îndrăgostitul apelează, cerându-i sfat și ajutor. Spre deosebire de sclavii zugrăviți de Plaut sau Terențiu, slujitorii din piesele autorilor medievali sînt lași, lacomi, lipsiți de scrupule și caracter, adevărată materializare a concepției dualiste și gradualiste amintită mai sus. Spurius îl convinge pe Pirrus că numai darurile pot deschide inima femeii, smulgîndu-i astfel cîteva cadouri ce iau însă drumul locuinței ibovnicei sale. Procedeele prin care Guillaume de Blois dă viață lui Spurius și amantei acestuia par a fi fost preluate cu fidelitate de autorii romanelor picaresce spaniole, amatori, la rîndul lor, de caricatură ostentativă și grotesc exagerată. Drept explicație pentru dispariția darurilor, Spurius invocă inflexibilitatea Aldei, și Pirrus ar fi rămas neconsolat, fără intervenția doicii lui, bătrîna intermediară, vicleană și abilă care-l învață pe tânăr să-și schimbe hainele cu sora lui, prietenă intimă a fetei. Întîlnirea lor — replică subtilă și elevată a ridicolei scene de dragoste petrecută anterior între sclavi — îl prefigurează din plin pe Boccaccio. Naivă și complet necunoscătoare a vieții, Alda acceptă transformarea prietenei ei în bărbat, cu aceeași senzuală inconștientă cu care păgîna nuvelistului italian, ajunsă din întîmplare în coliba unui pustnic, crede în existența sfîntului spirit. Totul se termină însă cu bine, părinții celor doi tineri acceptînd căsătoria lor.

Un grup aparte îl formează *Milo*, *Miles Gloriosus* și *Lidia*, avîndu-l ca presupus autor pe Mathieu de Vendôme (Mathei Vindocinensis), poet de seamă și teoretician cunoscut al secolului al XII-lea. În centrul acestor trei piese stă problema familiei, a legăturilor dintre soți, a femeii adultere. Spre deosebire de Vital de Blois și Guillaume de Blois, legați de antichitate, Mathieu de Vendôme se adresează izvoarelor orientale (*Milo*) sau își inventează subiectele și situațiile (*Miles Gloriosus* și *Lidia*). În prima sa piesă, surprinde pronunțatul ei caracter dramatic, autorul realizînd o atmosferă gravă, un ton hotărît, reținut, cu inflexiuni tragice pe alocuri, asociate cu prețioase observații psihologice. Povestirea orientală despre omul simplu, rivalul regelui său era bine cunoscută

în Europa în secolul al XII-lea, făcînd parte din culegerea *Recueil de sept sages*. Răspîndirea și popularitatea ei este atestată și de faptul că se întîlnește în cartea spaniolă *Lo Libro de los enganos los assayementos de las mujeres* din secolul al XIII-lea. Spre deosebire de varianta orientală, în care soția e nevinovată, eroina lui Mathieu de Vendôme își înșală soțul fără nici o remușcare. Doar la sfîrșit, văzîndu-i înțelepciunea și mărinimia se căiește, reîntorcîndu-se la el.

Miles Gloriosus păstrează cunoscutul titlu plautian, deosebindu-se însă categoric de piesa antică. Intriga imaginată de Mathieu de Vendôme reflectă acute probleme de familie, dezvăluind și poziția oscilantă a autorului, incapabil să se decidă între dreptul femeii de a-și hotărî soarta și condamnarea ei ca o ființă imorală, inconștientă, vicioasă. Eroul, un tânăr cavaler venit la Roma pentru a-și încerca norocul, întîlnește un burghez avar și viclean, cu care se asociază pentru a împărți cîștigurile. Grațios, fermecător, cavalerul cucerește cu ușurință femeile, printre care și pe soția asociatului său. Nu mică este mirarea și disperarea burghezului, convins că-l păcălește pe cavaler, în clipa în care-și recunoaște banii în mîna presupusei sale victime. Fără să știe că-l are în față chiar pe bărbatul amantei lui, tânărul îi relatează detaliat succesul avut, închegîndu-se astfel o încurcătură de pură esență shakespeariană sau molierescă; Falstaff și domniul Ford și Page din *Nevestele vesele din Windsor* sau Horațiu și Arnolf din *Școala nevestelor*. Hotărît să-l prindă asupra faptului, burghezul năvălește în dormitorul soției sale, dar vicleana femeie îl ascunde pe tânăr prima dată sub saltea, a doua oară după o perdea, iar a treia oară într-o ladă cu rufe. În toate aceste încercări de a-și demasca soția adulteră, burghezul aduce ca martori pe frații ei, tot așa cum după veacuri, George Dandin îi va chema în ajutor pe părinții Angelicai. Pînă la urmă cumnații furioși îl alungă pe gelosul bănuitor.

Mai rafinată, cu efecte stilistice de mai bună calitate, *Lidia* aduce atmosfera de curte. Relațiile dintre personaje sînt cele proprii lumii feudale, cu strînse legături între vasal și suzeran. Spre deosebire de eroina din *Miles Gloriosus* care-și înșela soțul, nesimțînd pentru el nici o atracție, Lidia ajunge adulteră doar din dorința de a-și potoli simțurile aprinse. Preluînd subiectul, Boccaccio i-a adăugat o mai umană înțelegere față de slăbiciunea ei feminină și o mai ascuțită

ironie față de prostia soțului păcălit, decît autorul medieval. Lidia, frumoasa soție a ducelui Decius, se îndrăgostește de cavalerul Pirrus. Teama, loialitatea, frica de furia stăpînului și respectul față de suzeran îl fac pe cavaler să o respingă. Cedează cu condiția ca Lidia să-i demonstreze categorica ei **inteligentă** și marea naivitate a ducelui: omorîndu-i acestuia șoimul iubit, smulgîndu-i cîteva fire din barbă și scoțîndu-i **un dinte**. După ce-i îndeplinește dorințele, pentru a înlătura orice primejdie, inventiva eroină născocoște o poveste legată de un păr din livadă, din vîrfurile căruia ai impresia că-i vezi pe cei de jos sărutîndu-se. Sub ochii păcălitului duce, convins de **halucinațiile** sale, amănții se desfată, avînd însă grijă să poruncească ca părul bucluș să fie de îndată doborît la pămînt.

Dacă *Lidia* nu are un model direct în antichitate, este împinzită în schimb de aluzii mitologice. Pirrus respingînd-o pe Lidia pomenește de nefericita dramă a lui Hippolit. Abilitatea și patima eroinei sînt comparate cu nebunia lui Hercule, cu orgoliul lui Niobe, cu farmecele lui Circe și cu disperarea Medeei. Frumusețea ei e asemănată cu aceea a fiicei lui Pyndar, considerată chiar „mai frumoasă decît Alcmena, pentru care Jupiter a dublat lungimea unei nopți”. Termenii utilizați de autor pentru a-i descrie mersul și înfățișarea aparțin însă ca și cei din *Alda* codurilor poetice ale epocii: „*Tenul ei părea un crin și trandafirii îi colorau obraji, în timp ce privirea îi părea că coboară de la un dublu astru al cerului. Pe buzele ei aleargă fără oprire promisiunile dragostei, făcînd să se oglindească bucurii dulci ca mierea. Părul ei este prins într-o plasă de aur, minunat lucrată și culoarea lui rivalizează cu aceea a firelor ce-l țin prizonier. Pe pieptul ei, un colier de pietre strălucitoare arde ca focurile orbitoare și lumina lui este atît de puternică încît cea a zilei se retrage rușinată. Este îmbrăcată într-o hlamidă roz, cu o centură de aur...*”

O modificare în limbajul utilizat apare în *De tribus puelis*, o dată cu descrierea nudului feminin. O patimă reală pare să-l cuprindă pe erou în fața corpului gol al iubitei: „*Ea se dezbracă și voi să fie văzută dezbrăcată și pe pielea ei delicată nu exista nici o pată. Credeți-mă, îndrăgostiților, corpul ei era mai alb ca zăpada, nu zăpada care se topește cînd o atinge Phoebus, ci aceea pe care n-a văzut-o încă soarele... Văzînd-o goală abia m-am putut stăpîni să nu-i smulg brațele*

sau picioarele de culoarea laptelui. Ce să fac? Nu pot să mai contemplu și totuși nu pot să nu mă uit la acest trup minunat”.

Cu interesante influențe ale poeziei elegiace sînt piesele *Pamphilus, Gliscerium et Birria*; *Pamphilus*; *Baucis et Traso*, axate toate pe o poveste de dragoste terminată cu bine datorită intervenției sclavului sau bătrînei intermediare.

Apropiată de spiritul *Aululariei* a lui Vital de Blois, cu o atmosferă cotidiană și prozaică, cu personaje burlești, deschizînd parcă și drumul viitoarei farse medievale este *Babio*. Descoperirea a patru manuscrise ale acestei amuzante comedii în Anglia a făcut să se creadă că autorul ei ar fi de origine britanică. Cel de al cincilea text găsit în Germania, i-a determinat pe cercetători să ajungă la concluzia că piesa aparține aceluiași cerc de creatori, răspîndirea ei datorîndu-se procesului de circulație propriu manuscriselor latine ale epocii. Intriga simplă, personajele lipsite de complicații interioare, absența aproape completă a tinerilor de pe scenă, antrenarea în acțiune mai ales a celor în vîrstă, prilejuiesc și interesante punți de legătură între *Babio* și fabliaux-urile franceze. *Babio* este un bătrîn libidinos, care-și urmărește cu asiduitate fata vitregă. Aceasta-i scapă, fugind cu un tînăr. Pocăit și gata să se întoarcă la nevastă, *Babio* află că aceasta se consolase între timp cu sclavul său, Fodius. Furios, pleacă la o mănăstire.

În piesa *Babio*, pare a-și spune cuvîntul și arta mimilor și a histrionilor epocii, bazată pe efecte inedite dar pline de haz, cum ar fi schimbarea vocii la Fodius, prefacerea de către același personaj că este pe moarte, furia neputincioasă a lui *Babio* care își dă seama că este păcălit dar nu poate dovedi dreptatea.

Opera Hrosvithei și a autorilor de comedie latină din secolul al XII-lea atestă legătura cu antichitatea, dezvăluind însă mai cu seamă capacitatea creatoare și orizontul spiritual al generațiilor acestor veacuri. Încercările autorilor medievali sînt limitate de pereții mănăstirilor care însă nu-i împiedică să simtă în chip prevestitor suflul și adierea vremurilor viitoare.

DIN LUMEA SIMBOLURILOR ABSTRACTE CĂTRE REALITATEA CONCRETĂ A SCENEI

Arta histrionilor și laudabilele încercări ale învățaților nu au fost suficiente pentru a da naștere noului teatru. A fost necesară afirmarea unei colectivități încheiate, în special **citadină**, capabilă să organizeze arta spectacolului, să-i formuleze scopurile civice și etice, să-i determine profilul și locul în viața socială și artistică.

Drumul teatrului medieval pare la început comun pentru toate țările din apusul și centrul Europei. În curând însă, aparența de unitate se destramă, lăsând loc caracteristicilor naționale, personalității creatoare a fiecărui popor în parte, conform cărora pe anumite meleaguri au fost acceptate unele forme, eliminate altele, teatrul medieval îmbogățindu-se și modelându-se neîncetat după necesitățile interioare ale fiecărei culturi.

Una dintre cele mai dificile probleme este aceea a legăturii artei scenice medievale cu cultul religios, a raporturilor sale cu biserica. Susținerea faptului că ea s-a născut din cult este exagerată și nu-i explică decât în parte caracteristicile. Ipoteza de mai sus a fost combătută de altfel cu decenii în urmă și de criticul literar Gustave Lanson: „Se spune adeseori că teatrul la noi, ca și în Grecia, s-a născut din cult. Cu riscul de a distruge o lege generală, trebuie să restrângem această afirmație și să spunem: teatrul creștin s-a născut din cult. Deci nu e vorba decât de teatrul care-și ia subiectele din istoria religiei și legendele sfinte”¹.

Rolul bisericii în afirmarea teatrului a fost însă foarte important, mai ales în selecționarea felurilor elemente dra-

¹ Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Librairie Hachette, 1912, ed. XII, pp. 189—190.

matice existente și impunerea unei noi viziuni asupra subiectelor, compoziției, interpretării etc. Forță politică și spirituală de netăgăduit, biserica a tins să pună stăpânire pe întreaga lume medievală, modelându-i existența, gusturile, necesitățile spirituale, folosindu-se de tot ceea ce avea succes și se bucura de bună primire din partea maselor. Introducerea în liturghie, în secolele VIII și IX, a tropilor, versuri recitate de interpreți, cu prilejul sărbătorilor de Paști și Crăciun nu a fost un împrumut din arta histrionilor, ci o necesitate organică a slujbei religioase de a-și materializa simbolurile, de a se apropia mai mult de sensibilitatea credincioșilor. Încă de la originea ei, liturghia a fost concepută ca o dramă simbolică. Dar ea s-a dovedit prea abstractă și prea elevată pentru mulțimea neofitilor, pentru celții, germanii și scandinavii proaspăt încreștinați, impresionați mai degrabă de forme și culori decât de răceala semnelor convenționale, și de aceea s-a trecut la transpunerea lor pe un plan mai concret.

Cea mai simplă liturghie creștină avea pretenții de a prezenta în fața credincioșilor întreaga istorie a lui Crist și a omenirii: *Introito* înseamnă încrederea sfinților părinți ai Vechiului Testament în venirea Mântuitorului, *Kyrie Eleison* — întrebarea adresată de patriarhi și profeți lui Dumnezeu în legătură cu data sosirii lui Messia, *Gloria in excelsis* — nașterea lui Crist, *Rugăciunile* — prezentarea lui Isus la Templu, *Evangelhia* — cuvântul lui Crist în fața mulțimilor, *Crezul* — convertirea apostolilor, *Secretele* — conjurația evreilor, *Hosanna in excelsis* — intrarea Mântuitorului în Ierusalim, prezentarea Ostiei în fața credincioșilor, ridicarea lui Isus pe cruce, *Pater noster* — rugăciunea lui Isus înainte de moarte, ruperea Ostiei, lancea înfiptă în trupul său, *Împărtășania preotului* — înmormântarea, *Ite Missa est* — înălțarea, binecuvântarea credincioșilor, venirea Sf. Spirit, *Evangelhia finală* — predica apostolilor împrăștiați în lume.

Cercetătorul american O.B. Hardison, în lucrarea sa *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*¹, analizând detaliat natura liturghiei catolice în primele veacuri ale Evului mediu descoperă în ea pronunțate accente dramatice. Sprijinindu-se pe *Liber officialis* a lui Amalarius de Metz,

¹ Baltimore, *The John's Hopkins Press*, 1965.

mort în jurul anului 850, el demonstrează existența unor numeroase elemente vizuale și plastice, dispărute o dată cu introducerea dramelor liturgice, simplificate pe măsură ce se dezvoltă și se diferențiază artele.

Noi perspective în legătură cu procesul trecerii elementelor convenționale și simbolice în înfrumusețări concrete se deschid o dată cu cunoașterea mai amănunțită a istoriei Constantinopolului, unde biserica a înscenat unele momente religioase cu mult înaintea Apusului. Episcopul Liutprand din Cremona, trimisul împăratului Otto I la Constantinopol, între anii 968—969, se plîngea de faptul că biserica Sf. Sofia a fost transformată într-o sală de spectacol, reprezentîndu-se felurite fapte biblice. Importante evenimente din viața lui Crist: Bunavestire, Conciliul diavolilor în legătură cu planul lor de a răsturna încercările lui Dumnezeu de mîntuire a lumii, nașterea Mîntuitorului, fuga în Egipt etc. au constituit aici obiectul unor înscenări. Pe bună dreptate, Heinz Kindermann se întreabă dacă nu cumva cercetătorii de teatru au obligația de a se îndrepta către Bizanț pentru a detecta pe deținătorul rolului de mediator „între teatrul antic și cel al Europei apusene medievale”¹.

Este greu de presupus că această bogată viață spectacologică a rămas fără nici un efect asupra Occidentului, într-o epocă în care întreaga-i viață culturală și spirituală respiră datorită contactului cu Bizanțul. Cert este faptul că în secolul al IX-lea, la Roma, în biserica Vaticanului, este semnalată reprezentarea cu ajutorul tropilor a unor evenimente biblice, evocate pînă atunci doar în mod simbolic în cadrul liturghiei. Cei mai vechi tropi care ni s-au păstrat sînt cei de la Montecassino, interpretați cu prilejul morții și învierii lui Crist de un preot și doi clerici. Mormîntul lui Crist era însuși altarul, de care se apropiau cu smerenie clericii. „*Quem queritis?*”² — întreba preotul, întorcîndu-se spre noii veniți. „*Jesum Nazarenum!*” răspundeau cei întrebați, după care aflau de învierea Domnului, ridicînd un imn de slavă în cinstea evenimentului. În scurtă vreme reprezentarea tropilor legați de evenimentele sărbătorite cu prilejul Paștelui se răspîndește și dincolo de Alpi, în Elveția, Franța,

¹ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, ed. cit., vol. I, p. 226.

² Pe cine căutați?

Germania, Anglia¹; călugărul Tutilo din St. Gallen (Elveția) fiind considerat ca unul din cei mai originali autori.

Modificări din ce în ce mai mari intervin în compoziția și în punerea în scenă a tropilor. În curînd, discuția cu clericii (reprezentînd pe cele trei Marii) se amplifică, apărînd elemente noi, cum ar fi întîlnirea femeilor cu apostolii, cărora le povestesc cele întîmplute. O dată cu această modificare intervine și procesul transformării tropilor în drame liturgice. Diferențierile și îmbogățirile continuă, ajungîndu-se la concentrarea evenimentelor în jurul unui personaj central, la început Maria Magdalena și abia la sfîrșit Isus Cristos, sau la introducerea întîmplărilor secundare legate mai ales de viața apostolilor. În jurul anului 1100 apare un text catalan, în care cele trei Marii poposesc în drumul lor spre mormînt la un negustor de uleiuri, ajungîndu-se astfel la introducerea în drama liturgică a unor elemente pur laice.

În secolul al X-lea apar și tropii legați de sărbătoarea Crăciunului, cu reprezentarea nașterii Mîntuitorului, a ado-

¹ Demn de relevat este faptul că primele indicații în legătură cu montarea tropilor le găsim în *Regularis concordia* a călugărului benedictin englez Ethelwold sau Aethelwold, scrisă între 965—975. Ethelwold spune: „Pentru a celebra sărbătorile punerii în mormînt a Mîntuitorului, întărînd credința vulgului ignorant și a neofiților, imitînd obiceiul lăudabil al unor călugări, ne-am hotărît să-i urmăm. Într-o parte a altarului, unde este gol, să fie aranjat un mormînt acoperit cu un văl... În ziua sfințită a Paștelui, înaintea Liturghiei, diaconii vor lua crucea așezînd-o alături. În timp ce se recită cea de a treia epistolă, patru călugări se îmbracă în haine potrivite înscenării, unul dintre ei, cel cu haina albă, trebuie să se apropie tainic de mormînt și să se așeze liniștit lingă el, ținînd în mînă o ramură de palmier. La cel de al treilea paragraf se apropie de mormînt ceilalți trei călugări îmbrăcați în dalmatice, în mînă cu o cădelniță, ca și cum ar căuta ceva. Căci toate acestea se fac pentru a reprezenta pe ingerul așezat în mormînt și pe femeile venite să ungă trupul lui Crist. Cînd cel care e așezat îi vede apropiindu-se pe cei ce par a căuta ceva, întonează cu o voce înceată și caldă *Quem queritis*. Cei trei îi răspund la unison: « *Pe Isus Nazarineanul* ». El răspunde: « *Nu este aici, a înviat așa cum a prezis. Duceți-vă și anunțați că a înviat din morți* ». Ascultînd acest ordin, călugării se întorc spre cor spunînd: « *Aleluia Mîntuitorul a înviat!* » Cel așezat îi cheamă: « *Veniți și vedeți* ». Spunînd aceasta, se ridică, dă vălul la o parte și le arată locul unde nu mai este decît un giulgiu. Văzînd aceasta ei depun în mormînt cădelnița, iar giulgiul îl întind spre cor, cîntînd: « *Mîntuitorul a înviat din mormînt...* » După terminarea cîntecului său, preotul se bucură de triumful regelui nostru, care a învins moartea intonînd imnul *Te Deum laudamus*, în timp ce toate clopotele încep să sune”. Din E.K. Chambers *Medieval Stage*, ed. cit., vol. II, pp. 308—309.

rației păstorilor, a furiei lui Irod și a masacrului pruncilor. Tot cu prilejul sărbătorilor Crăciunului apar și profeții, care anunță nașterea lui Crist. Modeste drame liturgice se impun în secolele XI și XII și cu prilejul altor sărbători, ca: Boboteaza, Sf. Ștefan, Sf. Pavel, Sf. Nicolae etc.

Analizând pe larg natura montării dramelor liturgice, Heinz Kindermann subliniază faptul că nu avem de-a face cu realizarea convingătoare a unor personaje, cu pătrunderea în psihologia lor, ci doar cu reprezentarea simbolică a conturului lor exterior; în indicațiile scenice care însoțesc dramele liturgice se precizează adeseori că avem de-a face cu clerici care reprezintă femei sau îngeri: „*presbyteri vice mulierum*“ sau „*duo clerici — pro angelis*“ ... sau „*diaconii*“ ..., „*ex persona angelorum*“¹.

Chiar dacă dramele liturgice legate de cult scrise și interpretate în mod obligatoriu în limba latină nu constituie decât materialul capitolelor de introducere ale teatrului medieval, rolul lor în dezvoltarea gustului maselor populare pentru spectacolul de teatru a fost uriaș. Spre deosebire de Bizanț, unde înscenările au avut un rol sporadic și împrumuturile din arta interpretativă au fost mai cu seamă de natură muzicală, biserica catolică a urmărit cu asiduitate practica dramelor liturgice, răspândite din Polonia pînă în Peninsula Iberică. Multe din situațiile și personajele dezvoltate ulterior în mistere, își fac apariția și se conturează în modeste drame latine. Scena celor trei Marii cumpărînd uleiuri de la negustor, din vechea variantă catalană, capătă în *Ludus de resurrectione* din Praga (veacul al XIV-lea) proporțiile unei piese independente cu personaje colorate și vii, în special servitorii negustorului, Rubin și Pustrpalk. În Polonia reprezentarea dramelor liturgice de Crăciun se asociază cu frumoasele *Kolenda*, colinzi de origine populară, dînd naștere originalelor *Jaselka*, sărbători cu o mare răspîndire în mase. În Spania dramele liturgice, mai cu seamă cele de Crăciun, *Officium Stellare*, dau subiectul primului text în limba națională, *Los tres Reyes Magos* (Cei trei regi magi). Pe drumul ocolit al influențelor și trecerii prin teatrul religios în limbile naționale, drama liturgică de Crăciun, îndeosebi aceea care are în centrul ei pe Irod, simbol al despotismului urît și

condamnat de masele populare, va determina și apariția pe meleagurile țărilor românești a *Irozilor*.

La întretăierea dintre drama liturgică și piesele în limba latină se situează și *Ludus de Antichristo*, interesanta piesă apărută în Germania în secolul al XII-lea ca un protest împotriva răului cuibărit în lume și în special la Roma.

Pentru ca dramele liturgice să părăsească biserica și să devină teatru în sensul obișnuit al cuvîntului, au fost necesare două fenomene: înlocuirea limbii latine cu limbile naționale și apariția pieselor independente de serviciul religios, destinate interpretării în afara acestuia. Ambele fenomene s-au petrecut în secolul al XII-lea în Franța și pe teritoriile anglo-normande. Primul text, în care întîlnim un amestec de latină și provensală (*langue d'oc*) este *Sponsus* sau episodul fecioarelor nebune și al fecioarelor înțelepte. Utilizarea limbii franceze (*langue d'oïl*) alături de latină este semnalată în lucrările lui Hilarius, un discipol al lui Abélard: *Résurrection de Lazare* (Învierea lui Lazăr) și *Jeu sur l'image de Saint Nicolas* (Piesa despre icoana sf. Nicolae).

Superioare acestora sînt piesele apărute în regiunile anglo-normande în limba populară: *Sainte Resurreccion*¹ (Sfînta Înviere) și *Le Mystère d'Adam* sau *Jeu d'Adam* (Piesa despre Adam). În ele se remarcă capacitatea de întrebuintare a valorilor poetice ale limbii populare, o bună cunoaștere a spațiului scenic, a jocului actoricesc, alături de îndrăzneală în interpretarea faptului biblic.

O.B. Hardison, în lucrarea citată mai sus, analizînd aceste piese, își îngăduie o interesantă ipoteză în legătură cu existența probabilă a unor tradiții de spectacol proprii lumii anglo-normande, dispărute apoi. În sprijinul acestei idei vine și faptul că apariția lor este, cel puțin pentru început, un fenomen izolat, unic. Presupunerea sa mai poate fi susținută și prin faptul că nordul Franței, în special orașele Arras și Tournai vor fi, cam în aceeași perioadă, leagănul miracolelor și al pieselor laice, patria cunoscuților autori Jean Bodel și Adam de la Halle. Bogăția evenimentelor prezentate, complexitatea indicațiilor de punere în scenă și joc depășesc cu

¹ Heinz Kinderman, *op.cit.*, vol. I, p. 239.

¹ În franceza veche.

mult tot ceea ce se găsea în dramele liturgice contemporane lor, concepute în genere ca modeste dialoguri ilustrative.

Structura pieselor *Seinte Resurreccion* și *Jeu d'Adam*, cunoscute sub denumirea de *drame semiliturgice* din pricina independenței față de cult și a locului unde erau interpretate, este pusă sub semnul principiilor compoziționale ale Hroswithei și ale autorilor de comedie latină; locuri variate de acțiune, cu treceri rapide, timpul elastic, amestecul permanent de elemente dramatice și comice și, în special, dezvoltarea acțiunii exterioare în detrimentul celei interioare. Într-o măsură mai mare însă decât predecesorii lor dintre zidurile mănăstirilor, autorii acestor piese, adresându-se direct publicului, posedă o autentică știință a plasării în spațiu și a legăturii între cadrul scenic și acțiune. Indicațiile de decor, de joc, gesturile, mimica sînt date în afara textului; modest și doar ca introducere în *Seinte Resurreccion*, mult mai amplu, cu prețioase amănunte și minuțioase detalii regizorale în *Jeu d'Adam*.

Spectacolul medieval — scena juxtapusă, felurile *mansioane*, adică locuri de joc, iadul de-o parte, cerul de cealaltă parte, grădina Ghetsemani, mormîntul lui Crist, palatul lui Pilat etc. — își conturează existența o dată cu *Seinte Resurreccion*.

„En ceste manere recitam
La seinte resurreccion
Primerement apareillons
Tus les lieux et les mansions
Le crucifix primerement
Et puis après le monument
Une joiole deit avoir
Pour les prisons emprisonner
Enfer seit mis de cele part
Es mansions de l'altre part
E puis le ciel”¹.

¹ „Să recităm în acest fel Sfînta Înviere. Mai întîi să așezăm toate locurile și mansioanele. La început crucifixul și pe urmă mormîntul. Trebuie să existe și o închisoare pentru prizonieri. Infernul este așezat de-o parte și mansioanele de cealaltă. Urmează apoi cerul...”
Toate citatele din piesele medievale franceze sînt date după următoarele culegeri de texte:

I. *Chrestomathie du Moyen-Age*, Paris, Hachette, 1908.

Păstrarea numai a fragmentelor legate de cererea” făcută de Iosif din Arimathea lui Pilat de a-l înmormînta pe Crist nu îngăduie, decît în parte, reconstituirea întregii acțiuni. Totuși ele sînt suficiente pentru a se vedea legătura organică între diferitele locuri de acțiune, deplasarea firească a personajelor, succesiunea evenimentelor și, mai ales, permanenta prezență pe scenă. În timp ce Iosif din Arimathea e în fața lui Pilat, soldații se îndreaptă către Golgotha întîlnindu-l pe drum pe orbul Longhin, căruia îi poruncesc să străpungă cu sulita trupul lui Crist. Primind încuviințarea de a-l înmormînta pe Mîntuitorul său, Iosif din Arimathea pornește către casa lui Nicodim concomitent cu soldații care îl duc către închisoare pe orbul vindecă în mod miraculos.

Pe fundalul solemn al coborîrii de pe cruce se înfiripă discuția dintre Caiafa și guvernatorul roman, primul avertizîndu-l pe cel din urmă de primejdia răpirii trupului lui Crist de către credincioșii care au răspîndit cu abilitate zvonul învierii lui. Faptele sînt împletite cu prețioase observații psihologice. Se prezintă caractere complexe, în special Pilat, diplomat abil și Iosif din Arimathea plin de demnitate și echilibru.

Indicațiile ample în limba latină care însoțesc *Jeu d'Adam* urmăresc în egală măsură decorul, reacția personajelor, mișcarea și modul de exteriorizare de către interpreți a sentimentelor încercate. Piesa este formată din trei episoade deosebite: păcatul originar, omorîrea lui Abel de către Cain și venirea profeților, prefigurîndu-se modest ceea ce vor fi mai tîrziu, în secolul al XV-lea, marile cicluri misteriale. Precizarea faptului că Dumnezeu iese din biserică indică insta-

II. Gustave Cohen, *Mystères et moralités du Manuscrit 617 de Chantilly*, Paris, Librairie ancienne, Édouard Champion, 1920.

III. Edouard Fournier, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, Paris, Laplace Sanchez et Co., 1872.

IV. *Théâtre Français au moyen âge Publié d'après les Manuscrits de la bibliothèque du roi* par M.M.L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel, Paris, Firmin-Didot, 1879.

V. G. Gassies (des Bruïes) *Anthologie du Théâtre Français du Moyen-Age*. Paris, Librairie Delagrave, 1934.

Au fost utilizate culegerile de mai sus datorită accesibilității lor pentru marele public.

larea decorului în fața acesteia: „Paradisul trebuie să fie construit într-un loc ridicat. Să fie înconjurat cu perdele de mătase, în așa fel încât personajele să poată fi văzute de la umeri în sus. În jurul lui să fie împletite crengi și flori frumoși mirositoare. Înăuntrul său trebuie să fie feluriti arbori, de crengile cărora atârnă fructe, pentru ca locul să fie cât mai plăcut. Dumnezeu vine îmbrăcat într-o dalmatică și înaintea lui, cu capul aplecat, stau Adam și Eva; Adam, acoperit cu o tunică roșie, Eva cu o haină albă... Adam, mai aproape, cu fața liniștită, Eva mai departe și mai umilă. Adam să fie bine instruit pentru momentul în care trebuie să vorbească, în așa fel încât să nu fie nici prea grăbit nici prea întârziat. Nu numai el, ci toate personajele trebuie să fie instruite să vorbească cum trebuie și să facă gesturile cerute de ceea ce vorbesc și să nu adauge și să nu retușeze nici o silabă din versurile pe care le rostesc, ci să le pronunțe cu limpezime, în ordinea în care trebuie spuse. Cel care numește Paradisul, să-l privească și să-l arate cu mâna”.

Toate aceste sfaturi îngăduie cu ușurință reconstituirea spectacolului. Întreaga acțiune e însoțită de intervențiile corului care cântă felurite imnuri de slavă, subliniind mai ales intrările și ieșirile Creatorului. Participarea directă a corului, intervențiile acestuia în desfășurarea acțiunii constituie unul din cele mai importante componente ale spectacolului medieval, adăugând adevărate pasaje lirice dramatismului acțiunilor, contribuind la crearea unei atmosfere solemne și grave. În miracolele Sfintei Fecioare, dezvoltate mai cu seamă în veacul al XIV-lea, intervenția personajelor supranaturale, coborîrea lor pe pământ, este însoțită întotdeauna de cântecul îngerilor. În *Jeu d'Adam*, una din cele mai importante inovații este și aceea legată de ingenioasa asociere a scenelor dramatice și comice, aducerea diavolilor ca personaje burlești, menite să stîrnească risul. După plecarea solemnă a lui Dumnezeu urmează intermediul comic, plin de savoare și pitoresc, al diavolilor care, zgomotoși și turbulenți, apar alergînd, zbenguindu-se, dîndu-se peste cap și: „apropiîndu-se unul după altul de Paradis îi arată Evei fructul oprit, ca și cum ar sfătui-o să-l mănînce”.

În rezolvarea acestei scene de pantomimă și-au spus cu siguranță cuvîntul tradițiile nenumăratelor dansuri și jocuri populare legate de ritualuri provenite din lumea pre-

creștină, costumul și măștile fiind influențate de cele utilizate în carnavalurile păgîne. În caracterizarea diavolilor apar și elemente proprii înfățișării și comportamentului cetei lui Hellequin, zeul vînturilor, după cum se întîlnesc și date caracteristice sărbătorilor antice. Însuși faptul că indicațiile cu privire la jocul și acțiunile acestor personaje sînt extrem de sumare, în comparație cu cele ce însoțesc personajele principale, este o dovadă a familiarității publicului cu ele. Spre deosebire de însoțitorii săi, Diavolul, stăpînul lor, e conceput de autorul medieval ca o întruchipare a inteligenței iscoditoare, adevărat cunoscător al sufletului omenesc. Diavolul încearcă să-l convingă pe Adam să mănînce mărul, spunîndu-i că acesta este fructul științei, singurul care-i dă posibilitatea să cunoască adevărul și să se apropie de divinitate: „E oare posibil ca în sufletul tău să nu existe nici o aspirație nobilă!” — se miră el văzîndu-se refuzat cu duritate. Rațional cu Adam, ședucător și lingușitor cu Eva, el schițează aproape înfățișarea lui Mefistofeles de mai târziu.

„DIAVOLUL: L-am întîlnit pe Adam. E cam ciudat în felul lui.

EVA: Da, e puțin cam dur.

DIAVOLUL: Poate însă să devină mai blînd. Acum e mai aspru chiar decît Infernul.

EVA: E sincer însă...

DIAVOLUL: ... Dacă nu vrea să aibă grijă de el ar trebui să aibă cel puțin de tine. Tu ești slabă și fragilă. Ești mai proaspătă decît un trandafir, mai albă decît cristalul și fulgii de zăpadă în zborul lor. Cum se poate oare înțelege o pereche ca voi? El e necioplit iar tu atît de fină... Frumuseții tale i-ar sta bine ca regină a lumii, a cerului, a pămîntului și a apelor. Totul să-ți fie cunoscut și tu să fii pretutindeni stăpînă”.

După această abilă introducere și măiestrită cîștigare a încrederii e greu de imaginat rezistența Evei.

Indicațiile care însoțesc piesa ne dezvăluie și o recuzită rafinată și evoluată. Perdelele, florile, crengile, copacii de care atîrnă fructele dovedesc existența încă din secolul al XII-lea a unor maeștri capabili să materializeze gînduri

îndrăznețe. Se utilizează și schimbarea costumului în timpul acțiunii. După călcarea poruncii, se arată în continuare: „Adam se va apleca în așa fel încît să nu fie văzut de public și părăsindu-și veșmintele bogate, se va îmbrăca în haine sărace, simulînd o mare durere“.

Seinte Resurreccion și *Jeu d'Adam*, prin compoziția lor, prin modul de rezolvare dramatică, prin sarcinile puse în fața interpreților și satisfacția estetică reală trezită în rîndul spectatorilor sînt o dovadă incontestabilă a faptului că cel de al doilea mare capitol al istoriei artei scenice europene și-a început existența.

3

ȘI TEATRUL SE UMPLE DE FELURITE ÎNTÎMPLĂRI OMENEȘTI

Teatrul medieval a înflorit mai întîi în nordul Franței. În timp ce Provența a devenit patria poeziei lirice, nordul, mai aspru, legat poate mai mult de tradiții celtice și anglo-normande, a cultivat cu predilecție drama, intervenind cu puternice elemente cotidiene în țesătura sacră a materialului prezentat pe scenă. Autorii *Sfintei Învieri*, a *Piesei despre Adam* sau Jean Bodel, creatorul miracolului *Jeu de Saint Nicolas* (Piesa despre Sfîntul Nicolae) scrisă spre sfîrșitul secolului al XII-lea, au fost și ei clerici ca și autorii comediei latine. Spre deosebire însă de aceștia din urmă, care erau desprinși de realitatea tumultoasă ce-i înconjură, claustrați în lumea cărților, în căutarea pasionată a unei punți de legătură între trecutul păgîn și viitorul greu de întrezărit, ei trăiesc în prezent, respiră, se agită, suferă și se bucură alături de contemporanii lor, folosindu-se pentru a-și exprima gîndurile de limba națională și termenii mitologiei creștine. Secolul al XII-lea este pentru Franța, mai mult decît pentru toate celelalte țări europene, perioada în care începe afirmarea geniului ei creator, se stabilesc legăturile între tradiția latină și moștenirea celto-germană. Condițiile speciale îi sînt îngăduite de o dezvoltare mai rapidă decît în celelalte țări. Anglia face parte în această perioadă, în mare măsură, din sfera de influență franceză, Spania e abia la începutul eliberării ei de sub mauri, Germania prea eterogenă, iar Italia prea legată de vestigiile unei latinități tîrzii pentru a se putea afirma cu aceeași vigoare.

Alături de scriitorii proveniți din lumea clericilor, încep să se afirme acum și autorii laici, creatorii romanelor de curte inspirate din legendele bretonice, ale „romanelor antice“, a poeziei lirice. În orașe se formează cercurile literare cunoscute

sub denumirea de „puy“, în cadrul cărora se grupează oameni de cea mai felurită proveniență, pasionați de poezie, proză și teatru.

Datorită unui atare cerc de amatori, la 5 decembrie 1200, în orașul Arras, a fost jucat miracolul *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, fost menestrel, cleric și cruciat¹.

Pornind de la *Vita Sancti Nicolai* (Viața Sfântului Nicolae) a lui Joannes Diaconus, de la o dramă liturgică cu aceeași temă, compusă la mănăstirea Fleury pe Loira, și de la piesa lui Hilarius amintită deja, Jean Bodel a dat o nouă succesiune evenimentelor introducând numeroase elemente din propria lui experiență, un remarcabil suflu epic și prețioase observații psihologice, punând astfel bazele unui nou gen dramatic de mare popularitate: *miracolul*. Accentul pus pe evenimentele trăite sau posibile, pe personajele reale, luate din viața obișnuită, reducerea substanțială a intervenției divine, acțiunea vie, bogată în întâmplări ieșite din comun, în aventuri — elemente datorate talentului lui Jean Bodel — devin caracteristicile întregului gen.

Jeu de Saint Nicolas este o amplă evocare a cruciadelor și a vieții din Arras. În fața noastră își desfășoară existența regele sarazin, un cavaler creștin, un cârciumar și servitorii săi Caignet și Raoulet, curierul Oberon, crainicul Cognard, călăul Durant și trei vagabonzi: Cliquet, Pince-Dé și Rasoir. Acțiunea se petrece rînd pe rînd în palatul regal, în cârciumă, pe stradă, pe cîmpul de bătaie; decorul juxtapus îngăduind trecerile rapide, schimbările de planuri și amestecul elementelor dramatice cu cele comice. Pentru a lupta împotriva cruciaților, regele sarazin cheamă în ajutor pe toți emirii. În timp ce crainicul Cognard anunță mobilizarea armatei, cârciumarul își face reclamă cu naturalitatea și pitorescul celui mai obișnuit hangiu din Arras: „Aici, la mine, e bine să rămîi, am pîine caldă, heringi calzi și butoaie pline cu vin de Auxerre“, iar clienții săi, printre care curierul regelui și vagabondul Cliquet, joacă zaruri. Pe cîmpul de luptă, îngerul îi îmbărbătează pe cavalerii creștini, promițându-le viața veșnică, promisiune cu atît mai prețioasă cu

¹ După cercetătorul Ch. Foulon: *La représentation et les sources du Jeu de Saint Nicolas*, publicat în *Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, Librairie Nizet, 1950, pp. 55—66.

cît nu rămîne teafăr decît unul singur, care apelase la ajutorul Sfântului Nicolae. Adus în fața regelui sarazin, cavalerul îi dezvăluie faptul că protectorul său este în egală măsură și protectorul comorilor. Hotărît să-i încerce puterea, monarhul își lasă tezaurul nepăzit. Auzind de acest plan, vagabonzii în frunte cu Cliquet își pun în gînd să răpească banii. Înduișat de soarta cavalerului condamnat la moarte pe nedrept, Sfîntul Nicolae le poruncește hoților să ducă aurul la locul lui, ceea ce-l determină pe rege să se convertească. Scenele finale accentuează dramatismul prin opoziția fermă a unuia dintre emiri care nu acceptă cu ușurință hotărîrile arbitrare ale monarhului: „*Nenorocire celui care mă sfătuiește să devin renegat. O, rege! Ai merita să fii considerat un trădător și un laș, deoarece ai devenit necredincios... Păzește-te de mine. Te sfidez, înapoindu-ți fieful pe care mi l-ai dat*“.

Pitorescul, savoarea, autenticitatea scenelor din cârciumă asociate cu tensiunea dramatică finală păstrează tinerețea acestui miracol, proaspăt și plin de viață în ciuda veacurilor care au trecut de la apariția lui.

Cu excepția poetului parizian Rutebeuf din veacul al XIII-lea, contemporan cu Ludovic cel Sfînt și Filip cel Îndrăzneț, miracolele afirmate îndeosebi în Ile de France și Champagne, nu vor mai cunoaște un autor de talentul lui Jean Bodel. O dată cu Rutebeuf pe firmamentul teatrului medieval francez se afirma Parisul. Capitala cu viața ei agitată și frămîntată, cu locuitorii ei eterogeni, oferă poetului o existență precară și plină de griji, care-și va pune pecetea pe sufletul și gîndurile lui, dîndu-i o causticitate și o luciditate pe care provincialul Jean Bodel nu le-a avut. „Fără pîine, fără foc, avînd drept pat doar niște paie, între o soție bolnavă, o doică care-și cerea leafa și un proprietar care voia chiria, iată cum se prezintă în fața noastră tristul Rutebeuf, capabil să descopere totuși admirabile prilejuri de rîs“¹, scrie despre el Gustave Lanson. În opera laicului Rutebeuf se împletesc atacurile la adresa călugărilor și a preoților cu preamărirea Fecioarei, patroana catedralei Notre Dame din

Gustave Lanson *Histoire de la littérature française*, ed. cit., p. 114.

capitala Franței. Continuator al lui Jean Bodel cu *Le miracle de Théophile* (Miracolul lui Teofil), Rutebeuf depășește una din limitele principale ale predecesorului său — lipsa unui erou principal — concentrând întreaga acțiune în jurul călugărului Teofil care-și vinde sufletul necuratului. Tema pactului cu diavolul, de origine bizantină, a intrat în circulație cu mult înaintea lui Rutebeuf fiind prelucrată și de Hros-witha într-unul din poemele sale. Pe Rutebeuf l-a atras datorită posibilităților oferite de a dezvălui frământările și îndoiele omului incapabil să-și găsească drumul, chinuit de dorinți și remușcări contradictorii. O simplitate aproape clasicizantă, concentrarea exclusivă asupra acțiunii interioare îi îngăduie autorului prezentarea dramatică a neliniștii călugărului Teofil care într-o clipă de nemulțumire și necaz a chemat într-ajutor pe diavol:

„Hélas, que deviendrais-tu ?
Il faut que j'ai perdu le sens
Pour en arriver à ce point
Que faire, hélas !
Si je renie saint Nicolas
Et saint Jehan et saint Thomas
Et notre Dame...¹”

Este salvat numai de Notre Dame care apare în final, prietenă și soră în același timp, îngăduitoare și blândă cu cel oropsit, aspră și energică cu Satana. Notre Dame îi smulge acestuia pactul, cu expresii demne de o activă burgheză pariziană: „Je te foulerai la panse !”, redându-i nenorocitului pocăit liniștea și împăcarea.

În frământatul secol al XIV-lea, evenimentele politice ascuțite, apariția conflictelor dintre monarhie și feudalitate, începutul războiului de 100 de ani aduc în Franța o pronunțată stare de dezordine. Disputele pentru scaunul papal, ambițiile,

¹ „Vai, ce se va întâmpla cu mine ?/ Cu siguranță că mi-am pierdut cumpătul/ Dacă am ajuns aici/ Ce voi face, vai/ Dacă-i reneg pe Sfântul Nicolae,/ pe Sfântul Ioan, pe Sfântul Toma/ pe Sfânta Fecioară...”

pasiunile, luxul cardinalilor, comerțul cu bunurile și titlurile ecleziastice contribuie și ele la agravarea situației, marcând scăderea autorității bisericii. Aceasta este atmosfera în care se dezvoltă și se impune genul miracolelor. De la Jean Bodel s-a luat pasiunea pentru aventură, succesiunea rapidă a scenelor, amestecul elementelor dramatice și comice, iar de la Rutebeuf rezolvarea finală prin intervenția miraculoasă a Fecioarei. Leagănul miracolelor va fi Ile de France. O sumă de trăsături comune cum ar fi: atenția acordată femeii nevinovate devenită victima intrigilor celor răi, pronunțate note de critică antifeudală, inspirația din cele mai variate izvoare: legende hagiografice, cronicile istorice, romane bre-tone, „lais”-urile Mariei de France, poveștile populare, evenimentele cotidiene și chiar nuvelistica lui Boccaccio¹ leagă între ele cele patruzeci de miracole cuprinse în *Manuscrisul Cangé* de la Biblioteca Națională din Paris. În afara colecției mai sus citate, se mai găsesc doar câteva miracole izolate dintre care cel mai interesant este *Le chevalier qui donna sa femme au diable* (Cavalerul care și-a dat soția diavolului), destul de asemănătoare cu piesa lui Rutebeuf. Creatorii acestor miracole nu au fost dotați cu real talent literar, în schimb au fost buni meseriași, care și-au cunoscut îndeaproape publicul, apelând la subiecte de mare popularitate, de pildă acela al femeii persecutate. „Un motiv curent, parcă anume făcut să fie prezentat în fața unui public popular, bogat în efecte patetice imediate, convenind de minune unor spectatori lacomi să vadă dezordinile morale și fericiri când inocența nerecunoscută sfârșește prin a fi triumfătoare”, după cum îl caracterizează un cercetător francez².

În miracolele inspirate de destinul femeii persecutate, există ecouri ale contradicțiilor de clasă, se relevă lipsa de morală și conștiință a celor puternici și se face elogiul nevinovăției, subliniindu-se încrederea în victoria binelui, caracteristică îndeobște creației populare.

¹ În rîndul acestor miracole se află și *Griselidis*, pe care Gustave Lanson refuză să o denumească ca atare, considerînd-o mai degrabă o moralitate, fiind lipsită de intervenția divină. Cu toate că există și izvoare medievale, miracolul a fost inspirat din nuvela lui Boccaccio.

² Alexandre Micha, *La femme injustement accusée dans les miracles de Notre Dame*, vol. *Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, ed. cit., p. 85.

Miracolul Osannei și al celor trei prinți dezvăluie numeroase chinuri ale Osannei, o fată simplă luată în căsătorie de rege, fără asentimentul mamei lui și persecutată pe nedrept de aceasta. Ura bătrânei regine merge atât de departe încât poruncește să-i fie omorâți nepoții și nora. Nedreptățile stîrnesc pînă la urmă înduioșarea cerului: Dumnezeu, Notre Dame și arhanghelii o sîlvează pe eroină, dar o lasă să aștepte încă mulți ani pînă să-și regăsească soțul și copiii. Acțiunea trepidantă mutată cu rapiditate din palat în închisoare, din închisoare în modesta căsuță a cărbunarului din mijlocul pădurii unde cresc copiii regelui, iar de acolo la Ierusalim unde se întîlnesc după ani de zile cei doi soți, este întreruptă de intrările solemne ale personajelor divine însoțite de corurile îngerilor.

Ostes, roi d'Espagne (Ostes, regele Spaniei) — cunoscut și sub denumirea de *Miracolul reginei Spaniei* — are ca temă tot destinul femeii persecutate. Spre deosebire de *Miracolul Osannei*, acțiunea se petrece aproape tot timpul în cadrul somptuos și bogat al curților regale. Rînd pe rînd, Roma lasă loc Spaniei și Spania palatelor maure din Granada. Eroina principală, prințesa Denise, fiica regelui Spaniei, este luată în căsătorie de Othon, nepotul împăratului Romei. Calomniată de un nobil, ea se vede nevoită să fugă pentru a scăpa de răzbunarea nedreaptă a soțului ei. Și abia mai tîrziu va reuși să-și demaște dușmanul, împăcîndu-i pe părintele și unchiul ei, regele Granadei, cu împăratul Romei. *Miracolul reginei Spaniei* inspirat din viața plină de bătălii și aventuri a regilor și cavalerilor medievali păstrează elementul supranatural în subsidiar cu rol decorativ și liric; eroii rezolvîndu-și destinul datorită inițiativei, inteligenței, inventivității lor. Denise se deosebește mult de Osanna. Plină de energie, întreprinzătoare, curajoasă, regina Spaniei nu se pleacă în fața încercărilor și nu suferă resemnată nici una din loviturile primite.

Miracolul Berthei (Miracle de Nostre Dame d'Berthe; feme du roi Pepin y ly fu changée puis la retrouva) se leagă prin subiect de istoria legendară a Franței și de ritualurile populare de nuntă. Acțiunea începe la curtea regelui Ungariei, Floires, unde cavalerii regelui Pepin vin să o ceară în căsătorie pe prințesa Bertha pentru stăpînul lor. Emoționantul rămas bun al copilei, sfaturile grijulii ale mamei, simplitatea acțiunii evocă modul de desfășurare al nunții populare. În

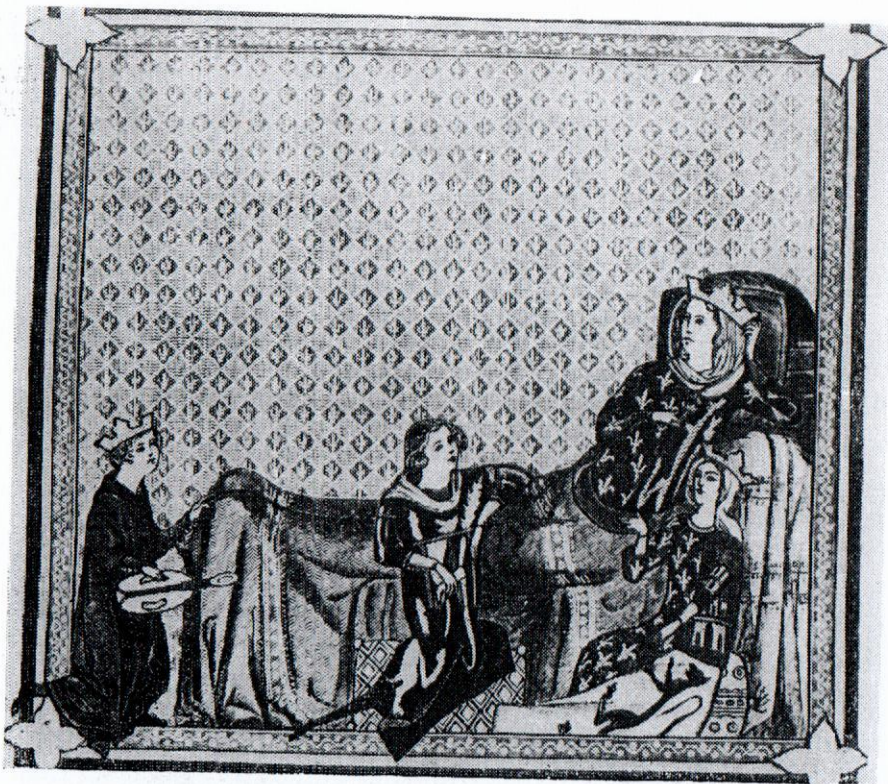




Bufoni și jongleri. Miniatură din *Roman de Fauvel*, păstrat la Biblioteca Națională din Paris.



Scene dintr-o piesă inspirată din parabola celor zece fecioare. Miniatură din secolul al XIV-lea. În imaginea din mijloc, pot fi văzute fecioarele înțelepte la dreapta, fecioarele nebune la stînga.

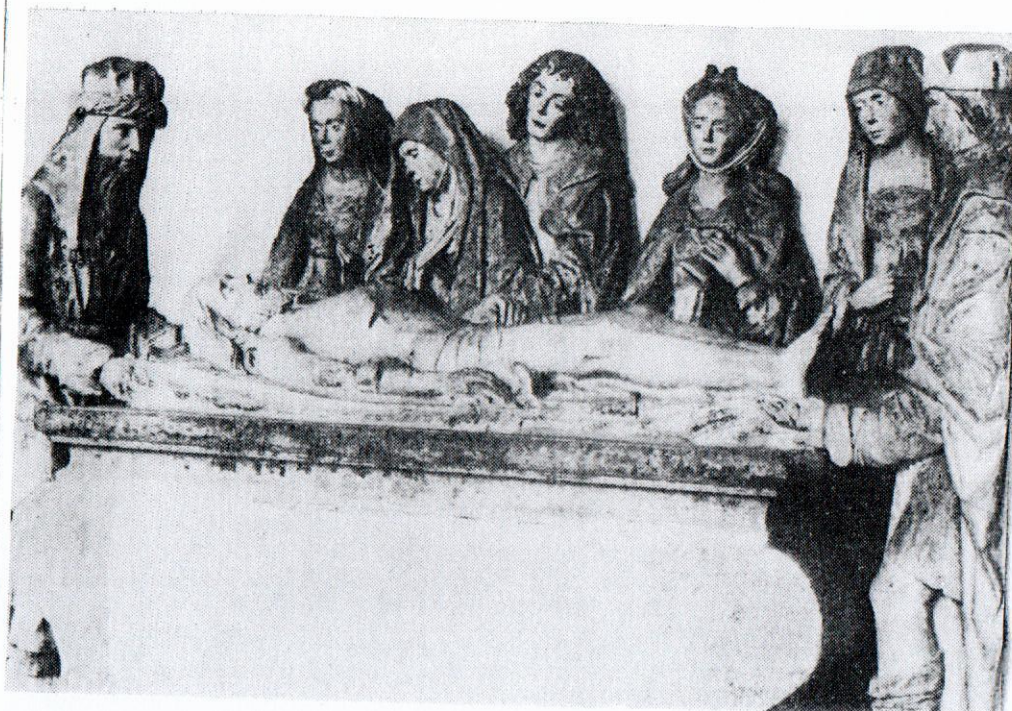


O altă scenă cu cele trei Marii la mormint.
Detaliu de pe altarul Domului din Darup,
Westfalia.



◀ Adenez, supranumit și „regele menestrelilor”, în fața reginei Bianca de Castilia.

◀ Cele trei Marii la mormântul lui Crist. Miniatură din secolul al XII-lea.



Un grup statuar din Domul din Essen reprezentând pe Maria, pe Ioan și pe cele trei Marii, cu vasele cu uleiuri lângă mormântul lui Crist.

O scenă dintr-un mister vienez sculptată chiar de cunoscutul artist, regizor și organizator de spectacole Wilhelm Rollinger, pentru Catedrala Sfintului Ștefan. (Distrușă de bombardamentul din 1945).



Tortura lui Crist. Sculptură în lemn datorată tot lui Wilhelm Rollinger. Catedrala Sfintul Ștefan din Viena.



Un grup de condamnați. Sculptură aflată în Domul din Bamberg.

Un grup de fericiți. Sculptură din Domul din Bamberg



drum spre Franța, servitoarea Maliste îi vorbește Berthei despre primejdiile legate de căsătorie sfătuind-o să o lase în mult temuta noapte ce urmează cununiei pe fiica ei, Aliste, alături de rege. În realitate, vicleana servitoare urmărește să o înlăture pe prințesă, prezentându-și fiica drept moștenitoarea Ungariei. Și numai venirea la curtea Franței a regelui Floires și a reginei Blancheflore îngăduie descoperirea mișeliei și pedepsirea vinovaților.

În linii mari, povestea Griselidisei, *Miracle de Griselidis*, istoria modestei țărănuțe devenită marchiză de Saluce și supusă de soț la cele mai grele încercări pentru a se convinge de fidelitatea și dragostea ei, ar putea fi integrată acestei prime categorii de piese. Griselidis este însă o falsă victimă, suferințele ei fiind doar probe de foc prin care trebuie să treacă în timp ce Osanna, Denise sau Bertha sînt cu adevărat persecutate, adeseori viața le este în pericol și nu au altă salvare decît curajul, tăria, nevinovăția și încrederea în triumful binelui.

Întîlnirea cu numele regelui Franței, Pepin, în *Miracolul Berthei* a fost doar o întîmplare. Nu același lucru se întîmplă cu *Miracolul regelui Clovis* în care izvoarele istorice sînt strîns împletite cu acțiunea dramatică. Miracolul dezvăluie evenimentele legate de creștinarea regelui franc în urma căsătoriei sale cu frumoasa Clotilde, fiica regelui Chilperic, abătîndu-se foarte puțin de la cronicile epocii. Singura intervenție a elementului supranatural în piesă îl constituie vindecarea miraculoasă a moștenitorului tronului.

Sobrietatea *Miracolului regelui Clovis*, remarcabila capacitate a autorului anonim de a crea o lume de războinici duri, orgolioși, aspri, îmblînziți doar de prezența luminoasă a Clotildei, fac din această piesă un adevărat început de drum pentru drama istorică franceză.

Dacă trecutul cu feluritele lui întîmplări a cîștigat pe spectatorii naivi și entuziaști ai epocii, tot atît de mare a fost și interesul acestora pentru piesele în care puteau recunoaște prezentul cu multiplele lui contradicții, ecourile evenimentelor sîngeroase pe care le trăiau, în care întîlneau protestul împotriva cruzimii și lipsei de scrupule a feudalilor.

Miracolul lui Robert Diavolul este în bună măsură o oglindă a procesului de decădere a feudalismului, zugrăvirea unor nobili care nu cunosc nici o frână pentru a-și satisface poftele.

O variată și bogată galerie de personaje populează miracolul: nobili, țărani, călugări, bandiți, împăratul Romei, papa etc. În *Robert Diavolul* — nesupusul și sălbaticul fiu al ducelui Normandiei — creatorii miracolului au materializat anarhia și dezmațul feudalilor.

Părintelui său care-l dojenește el îi răspunde:

„*Vous avez tort, croyez-moi,
Père de me blamer ainsi
Au mal je suis trop endurci
Pour que je songe à vous complaire
Je n'ai nul plaisir à bien faire...*”¹

Răutatea și sălbăticia lui Robert ajung la culme o dată cu venirea la castel a lui Huchon și Gabaille, trimișii tatălui său, care-l roagă să apuce calea cea bună. Batjocoritor și sigur de el, Robert Diavolul îi schilodește scoțindu-le ochii.

Cuprins totuși de o inexplicabilă neliniște, își întreabă mama în legătură cu pricina nefericitei lui firi. Află astfel spre marea lui spaimă că își datorează venirea pe lume unui pact cu diavolul iar sufletul îi este condamnat la chinurile veșnice ale infernului.

Dornic să-și cîștige iertarea păcatelor, el redă totul celor jefuiți, îndreptîndu-se spre Roma pentru a cere papei dezlegarea. Speriat, acesta îl trimite la un ermit din Provența, care-i cere să-și petreacă restul zilelor ca un biet cerșetor pe străzile Romei. Îndemnat de arhanghelul Gabriel, îl salvează pe împărat de atacurile sarazinilor și, mintuit, se căsătorește cu fiica acestuia.

Deși miracolul are o versificație îngrijită, o atenție deosebită acordată cuvîntului, lipsa unității dramatice, materializată mai ales în prezentarea fără consecvență a lui Robert Diavolul, puternic la început, incoerent și fără substanță în partea finală, face să-i scadă într-o oarecare măsură valoarea.

¹ „Nu ai dreptate să mă dojenești /Sint mult prea întărit în rău. Pentru a mă gîndi să vă fac pe plac/ N-am nici un gînd să fac fapte bune.”

Armonios, unitar și simplu este *Cavalerul care și-a dat soția diavolului*. Din multe puncte de vedere piesa pare un model al dramei de moravuri de mai târziu, în special a lucrărilor lui Moore și Lillo despre eroii care și-au pierdut averea la cărți. Apropiată de miracolul lui Rutebeuf, lucrarea are o acțiune încheată, un număr restrîns de personaje și mai ales similitudini în construcția Fecioarei care intervine direct în acțiune, ciocnindu-se plină de curaj cu diavolul, smulgîndu-i pactul încheiat în mod josnic de cavaler. Necuratul, mai rar luat ca erou de miracole, are în comportarea lui date asemănătoare cu cele ale strămoșului său din *Jeu d'Adam*.

Eroul piesei, un cavaler pasionat de jocuri de noroc și petreceri, dispus să trăiască fără nici o grijă, ajuns la ananghie, își vinde diavolului soția. Rezolvarea fericită se datorește doar Fecioarei, înduioșată de soarta nenorocitei femei.

După secole, Ferdinand Raimund, influențat de poveștile populare austriece, a scris *Der Verschwender* (Risipitorul). Singura deosebire față de vechiul miracol (*Le chevalier qui donna sa femme au diable*) constă în faptul că de data aceasta cavalerul e salvat de frumoasa zîină Cheristane — o vădită contribuție a fanteziei populare.

Nobili nu apar în miracole numai în postura de purtători ai viciilor. Literatura medievală, mai ales romanele de curte, și-au spus cuvîntul influențînd, de pildă, *Miracle d'Amis et d'Amille* (Miracolul lui Amis și Amille), adevărat elogiu al prieteniei dusă pînă la cele mai mari sacrificii. Inspirată după un roman de curte, lucrarea este lipsită de exagerări, trecîndu-se cu delicatețe și discreție peste cele mai neverosimile și stranii situații. Amis și Amille, prieteni nedespărțiți, sînt atît de asemănători încît foarte ușor pot fi confundați. Învîgător într-o bătălie, Amis e răsplătit, căsătorindu-se cu fiica unui nobil, în timp ce Amille, primit la curtea regelui Franței, se bucură de dragostea prințesei. Acuzat de trădare, Amille este obligat să apere onoarea fetei, provocîndu-l la duel pe calomniator. Neavînd curajul să intre pe cîmpul de luptă, îl imploră pe Amis să-l salveze bătîndu-se în locul său. La rîndu-i, Amille îl va ajuta pe Amis, omorîndu-și pînă și copiii pentru a-l scăpa de o boală necruțătoare.

Adeseori miracolele s-au adresat întâmplărilor cotidiene, aducînd pe scenă fapte obișnuite, evenimente din viața oamenilor simpli. *Miracle de Notre Dame come elle garda une femme d'este arse* (Miracolul Sfintei Fecioare care a oprit arderea unei femei pe rug) pare a fi ecoul unei întâmplări petrecută aievea, într-un sat medieval, cu viața-i molcomă, tulburată doar de clevetirile neîntemeiate ale vecinilor. În casa primarului Guillaume și a soției lui Guibour domnește pacea și buna înțelegere. Comentariile destul de puțin binevoitoare ale locuitorilor tulbură armonia, aruncînd oprobriul asupra femeii, acuzată de legături necinstite cu ginerele ei. Pierderea bunului renume, a onoarei, înseamnă pentru Guibour prăbușirea totală. Pentru înlăturarea bănuielilor, ea își omoară ginerele. Judecată și condamnată la moarte ea este salvată, spre uimirea tuturor, chiar de Notre Dame.

N-a rămas în afara atenției autorilor de miracole nici viața preoților și a călugărilor, cu atît mai mult cu cît ei ocupau un loc de seamă în viața societății epocii. În prezentarea lor se relevă și condamnarea și mila. *Jehan le Paulu* reprezintă drama unui anahoret care a omorît o prințesă răătăcită în pădure, iar *Miracolul salvării stareței*, intervenția Fecioarei pentru a salva pe o călugăriță ce păcătuisese cu preotul mănăstirii.

Substratul laic al miracolelor se relevă nu atît în întâmplările luate din viață sau inspirate de istorie cît în tratarea și rezolvările dramatice găsite de autor. Adevărate posibilități de descifrare a mentalității și sensibilității omului medieval, miracolele relevă concepția lui de viață, revolta în fața nedreptăților, înțelegerea față de slăbiciunile omenității. Femeia persecutată pe nedrept: Osanna din *Miracolul Osannei*, Bertha, soția regelui Pepin, Denise, regina Spaniei sau prințesa din *Miracle de la fille du Roy de Hongrie* (Miracolul fiicei regelui Ungariei), care fuge de acasă pentru a scăpa de avansurile păcătoase ale tatălui ei, regina din *Miracle de l'Empereur de Rome* (Miracolul împărătesei Romei), calomniată de cumnatul ei și condamnată la moarte de propriul ei soț sau marchiza de Gaudine din *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (Miracolul marchizei de Gaudine) salvată de un cavaler de pe rugul pe care urma să moară nevinovată, sînt întruchipări ale încrederii populare în reușita binelui.

O dată cu începutul secolului al XV-lea, în Franța genul miracolelor dispăre, făcînd loc altor forme dramatice. Ele cedează locul moralităților care sînt mai încheiate ca stil și atmosferă, cu programate scopuri didactice, și misterele ce apelează la mitologia creștină pentru a explica natura și sensul destinului omenesc. Unda de romantism și aventură care-și făcuse loc o dată cu aceste producții literare, naivitatea tristă, forța emoțională a melodramei se mai păstrează însă multă vreme punîndu-și pecetea asupra unei serii întregi de piese italiene din veacul lui Lorenzo de Medici și asupra teatrului elisabetan pînă la Shakespeare care reia, de pildă, destinul Denisei, regina Spaniei, în Imogen din *Cymbeline*. În țara lor de baștină, miracolele vor influența și unele moralități, cum ar fi: *Moralité de l'empereur et de son neveu* (Moralitatea împăratului și a nepotului său), istoria unui bătrîn împărat care se retrage de la domnie în favoarea nepotului. Sfaturile pline de înțelepciune, tendințele didactice deliberate ale piesei, locul ocupat de învățămintele-i folositoare arată și sensul transformării genului.

„Jeune cueur ne doit point hayr
d'entreprendre belle entreprise
Vostre terre gouvernez
Et tenez
Vos juges paisiblement
La justice montrerez
Et donnez
À chascun vray jugement.“¹

Neținînd seama de sfaturile date, tînărul întreprinde fapte necugetate, fiind omorît, drept pedeapsă, chiar de împărat. Bolnav, aproape de sfîrșit, atunci cînd oamenii îi refuză împărțășania, pîinea sfințită vine singură către bătrîn ca semn al iertării divine și al justeței actului înfăptuit. Cel mai interesant ecou al miracolelor franceze îl găsim în Italia secolului al XV-lea. Cu toate că drama liturgică înlesnește și aici apariția teatrului cu subiect religios, acesta este departe de a cunoaște înflorirea celui francez, german

¹ „O inimă tînără nu trebuie să evite să întreprindă fapte frumoase./ Guvernează-ți țara/ Și ține-i pe judecatori în pace/ Arată justiție /și dă/ fiecăruia o dreaptă hotărîre.“

sau englez. Se bucură însă de succes *Sacra rappresentazione* (Reprezentarea sacră), spectacol inspirat din viața sfinților sau din miracolele franceze. Aventura, extraordinarul și pitorescul atât de opulente în modelele alese sînt prelucrate de scriitori însemnați ai epocii: Feo Belcari, autorul unei *Annunziatazione di Nostra Donna* și a unei piese despre Sfîntul Ioan, *San Giovanni nel deserto*, Castellano de Castelani care a scris *Cena e Passione*, San Tomaso, Santa Caterina, Sant' Onofrio, Lorenzo de Medici Magnificul, autorul unei piese despre Sfîntii Ioan și Paul, *Santi Giovanni e Paolo*, sau Bernardo Pulci, creatorul dramei *Giosafat*. Printre dramaturgii epocii se numără și o poetă celebră, Antonia Giannotti, soția lui Bernardo Pulci, care a scris cîteva piese, de pildă: *Santa Guglielma*, *Santa Dimitilla* și *San Francesco*.

Italianii sînt interesați mai ales de tema femeii nevinovate persecutate pe nedrept. Osanna, Bertha, fiica regelui Ungariei, împărăteasa Romei, Denise — regina Spaniei — devin tiparele după care dramaturgii acestei țări o creează pe Santa Uliva sau pe Stella.

Uliva este o martiră născocită. Rămas văduv cu ani în urmă, tatăl Ulivei, împăratul Romei, jurase să nu se recăsătorească decît atunci cînd va întîlni o femeie egală în frumusețe cu răposata lui soție. Descoperind că Uliva, devenită între timp o adolescentă în plină înflorire, este tot atât de frumoasă, cu mîini tot atât de minunate ca și mama ei, se hotărăște să se însoare cu ea. Disperată, Uliva nu găsește alt mijloc de salvare decît acela de a-și tăia mîinile, pricina nenorocirii ei. Abandonată într-o pădure de călăii tocmiți s-o omoare, e găsită de scutierii regelui Britaniei, care o duc la curtea stăpînului lor. Încercînd să se apere de avansurile unui baron lipsit de scrupule, ea scapă din brațe copilul regelui dat în grija ei, fapt pentru care e din nou alungată. După multe și grele suferințe, Fecioara Maria se milostivește redîndu-i mîinile. Cîștigat de frumusețea fetei, regele Castiliei se căsătorește cu ea, contrar voinței mamei lui. Pîndind un moment prielnic pentru răzbunare, aceasta profită de absența fiului, anunțîndu-l că soția lui a născut un monstru. După noi și noi chinuri, Uliva își reîntîlnește soțul, fiindu-i, în cele din urmă, recunoscută nevinovăția.

O intrigă oarecum asemănătoare se găsește și în *Rappresentazione di Stella*. Stella, fiica regelui Franței, este torturată

de mama ei vitregă, care ordonă călăilor s-o omoare. Aceștia o duc în pădure, tăindu-i numai mîinile, de care au nevoie, pentru a-i dovedi reginei că i-au împlinit porunca. Stella este găsită de fiul ducelui de Burgundia, cu care se căsătorește.

Un fragment dintr-un miracol, intitulat *Duke Moraud* (Ducele Moraud), găsit în Anglia, dezvăluie faptul că genul s-a răspîndit și dincolo de Canalul Mîneei. Subiectul, o variantă a temei legăturii incestuoase dintre tată și fiică, este aproape neverosimil prin sarcasmul său. Ducele Moraud, un mare feudal, a devenit amantul propriei lui fiice. Ducea, aflînd de această legătură, amenință să-i divulge, dar e asasinată de copila-i păcătoasă. La rîndul său, ducele dă ordin să fie omorît și pruncul născut din criminala-i legătură.

Uluit de țesătura faptelor și îndrăzneala temei, Allardyce Nicoll exclamă: „În secolul al XIV-lea sîntem în fața unei piese laice cu o temă tot atât de senzațională ca și cele exploatate de elisabetani mai tîrziu”¹.

Tot atât de dură, deși tonul și problemele tratate sînt diferite, este și *Spiel von Frau Jutten* (Jocul doamnei Jutten) de Dietrich Schernberg, jucată la Mühlausen în Germania, în secolul al XV-lea. Piesa, inspirată din legenda papei Ioana, este o amară critică la adresa papalității, utilizînd din plin tema pactului cu diavolul căruia frumoasa și orgolioasa Jutten îi vinde sufletul pentru a putea parcurge treptele ecleziastice și a ajunge la scaunul papal.

De o parte inocența, de cealaltă parte asasinatul și lipsa de scrupule, iată petele de alb și negru care se împletesc continuu în miracolele medievale. Indiferent de rolul pe care acest gen îl acordă intervenției divine, el păstrează de la început și pînă la sfîrșit obligația de a prezenta oameni vii, întîmplări ieșite din comun, acțiuni surprizătoare prin ineditul și adeseori prin neverosimilul lor. Fără să se preocupe de studiul caracterelor sau de justificarea psihologică a faptelor, autorii miracolelor reușesc să creeze momente de mare emoție, inspirîndu-se din basmele populare, din legende, istorie și viață, însuflețiți însă întotdeauna de încrederea neștrămutată în victoria binelui și pedepsirea răului.

¹ Allardyce Nicoll: *World Drama*, Londra, George G. Harrap et Company, 1961, p. 163.

ORAȘUL ÎȘI FĂUREȘTE SĂRBĂTOAREA

Deși apropiate de fantezia și imaginația spectatorilor veacului al XIV-lea, de orășenii fără prea multe cunoștințe literare dar dornici să-și vadă credințele, legendele, istoria și prezentul pe scenă, miracolele, la un moment dat, nu mai satisfac nici pe creatorii lor și nici publicul.

Orașul medieval ajuns, o dată cu secolul al XV-lea, la înflorirea și conștiința valorii sale economice și politice, simte nevoia să-și materializeze forța, gusturile, personalitatea și prin organizarea unor sărbători în care spectacolul teatral deține locul principal. Subiectul spectacolelor nu mai poate fi luat din legendele populare, aventurile cavalerilor, persecuțiile îndreptate împotriva unor femei lipsite de apărare. E nevoie de ceva mai mult, mai profund, mai zguduitor, cu sensuri filozofice certe. Biserica continuă să practice cu prilejul sărbătorilor înscenarea dramelor liturgice. Pornind de la ele, mai bine spus de la dramele semiliturgice care părăsiseră deja lăcașurile sfinte, avînd la bază și practica miracolelor, se încheagă noul spectacol al veacului, denumit *mister*. Multă vreme s-a crezut că termenul vine de la *mysterium* — secret, taină, el își are însă originea în cuvîntul *misterium* — serviciu divin, avînd în ochii spectatorilor aceeași semnificație gravă ca și liturghia. Cu toate că la început misterul se aseamănă cu drama semiliturgică, cu timpul își definește trăsăturile, cuprinzînd evenimente din ce în ce mai multe, tinzînd să acopere cu acțiunea lui întreaga istorie a vieții lui Crist, sau chiar întreaga istorie a omenirii cuprinsă în paginile Vechiului și Noului Testament. Evangheliile apocrife și legende hagiografice adaugă noi evenimente, completînd pe cele cunoscute de spectatori.

Sensul faptelor prezentate de mistere este filozofic și moralizator. În spatele evenimentelor se caută pilde, exemple de comportare demne de urmat. Saltul calitativ va fi realizat mai ales în interpretare, părăsindu-se caracterul general și abstract al simplei reprezentări din drama liturgică; interpreții misterelor vor da viață palpitantă, emoționantă evenimentelor și personajelor sfinte, umanizîndu-le, apropiindu-le de spectatori. Complexitatea umană, căldura sufletească, zecile de amănunte adăugate evenimentelor biblice sporesc posibilitatea de înțelegere a oamenilor simpli, accesibilitatea problemelor tratate. Misterele, ca toate genurile dramatice medievale, vor fi și ele, interpretate de diletanți — entuziasmul și dăruirea lor înlocuind măiestria și cunoștințele profesionistului.

De reținut e faptul că în ciuda gravității și seriozității lor, misterele nu vor ocoli comedia, burlescul, bufonada; nenumărate personaje obișnuite apărînd alături de eroii bibliei. Un rol cu totul special îl vor deține diavolii, înrudiți cu cei pe care i-am întîlnit în *Piesa lui Adam*, strămoși ai năstrușnicului Arlequin de mai târziu. Șugubeți, cinici, cruzi, inventivi, vicleni sau prostuți, locuitorii infernului cu măștile lor specifice, cu coarne, coadă și copite, vor umple podiurile teatrelor medievale.

Misterele s-au jucat în mai toate țările Europei apusene și centrale, în Franța, Anglia, Germania, în Țările de Jos și țările scandinave, în Cehoslovacia și Polonia. Păstrîndu-și în linii mari trăsăturile mai sus enunțate, ele au căpătat și caracteristici proprii fiecărui popor, ocupînd un loc mai mult sau mai puțin însemnat în viața spirituală a societății, mai tradiționale sau mai îndrăznețe în intenții și rezolvări, cu o mai mare sau mai mică dominantă filozofică.

În Spania, din cauze obiective specifice, arta spectacolului a rămas legată mai mult de forma modestă a dramei liturgice. În limba națională se cunoaște doar varianta *Los tres Reyes Magos* (Cei trei regi magi), cuprinzînd episoadele adorației magilor și al omorîrii pruncilor de către Irod. Abia în 1461, în casa conetabilului de Castilia, Miguel Lucas de Granza, cu prilejul unui banchet organizat de Bobotează,

a fost interpretată în spaniolă o piesă, avînd ca temă profeții și anunțarea venirii lui Isus¹.

Popularitatea dramelor liturgice inspirate din evenimentele sărbătorilor de Crăciun, introducerea în cadrul lor a cîntecelor și jocurilor populare, varianta spaniolă a *Celor trei regi magi* și mai ales *Dansurile Morții* au influențat creația primilor dramaturgi; a lui Juan del Encina și a portughezului Gil Vicente.

În Italia, în afara dramelor liturgice jucate în incinta marilor mănăstiri și a bisericilor, s-a dezvoltat o formă dramatică proprie, cu evidentă dominantă lirică și cunoscută sub denumirea de „lauda”. Creatorii ei erau partizanii numeroaselor secte religioase înființate în secolul al XIII-lea, în special „Disciplinati” și „Flagellanti” care colindau Umbria, adunîndu-se în piețele publice — asemeni credincioșilor lui Dionisos de odinioară — interpretînd în momente de exaltată beție mistică fragmente din viața lui Crist. Biblioteca Augusta din Perugia păstrează în manuscris două „laude” de o rară forță emoțională. Cea mai frumoasă „laudă” însă, care dă cu adevărat imaginea inspirației autentice și a grijii delicate acordată femeii, modelată categoric după poezia populară, este *Il pianto della Madonna* (Plîngerea Mariei) a lui Jacopone da Todì. Concepute inițial mai mult sub forma unor imnuri sau simple dialoguri, „laudele” au căpătat încetul cu încetul marcate caractere dramatice, îmbogățindu-se și cu prețioase indicații regizorale.

În curînd modestele „laude” au făcut loc fastuoaselor „devoțiuni” în realizarea cărora accentul a căzut mai ales pe bogăția decorurilor. *Devozione del Giovedì Santo* (Devoțiunea Joiii Sfinte) și *Devozione del Venerdì Santo* (Devoțiunea Vinerii Sfinte), montări fastuoase și impresionante, realizate de orașele italiene cu prilejul sărbătorilor de Paști, impun necesitatea organizării asociațiilor teatrale a căror activitate se va materializa mai ales în secolul al XV-lea în punerea în scenă a spectacolelor *Sacra Rappresentazione*. Una din cele mai celebre asociații este Compagnia del Gonfalone din Roma. Ponderea importantă pe care o au poezii în com-

¹ Date ample despre teatrul spaniol se găsesc în lucrarea cercetătorului englez N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

punerea textelor, pictorii și arhitecții în realizarea spectacolelor, schimbă fundamental caracteristicile teatrului italian, deosebindu-l de cel de pe alte meleaguri europene.

S-au făcut, uneori, comparații între companiile de diletanți și semidiletanți din Italia: Compagnia del Vangelisto, Compagnia del Freccione, Compagnia del Nichio, Compagnia della Scala și asociațiile dramatice din restul țărilor europene. Dacă poate fi acceptată legătura cu Confrérie de la Passion (Confreria Patimilor) din Paris, asocierea cu celelalte grupări de diletanți din restul țărilor europene impune o seamă de precizări legate mai ales de natura artei lor și ecoul în rîndul publicului. *Sacra Rappresentazione* nu și-a propus niciodată să rezolve probleme legate de destinul omului sau al societății cum va fi cazul misterelor englezești sau a celor franceze, ci să constituie prilejuri de distracție populară. Pentru montarea acestor spectacole se apelează la contribuția artiștilor plastici cunoscuți, a arhitecților de renume, lăsînd pe seama diletanților doar interpretarea.

Drumul de la drama liturgică și drama semi-liturgică pînă la spectacolele misteriale este lung și se mlădiază în fiecare țară conform specificului istoriei. În afara sărbătorilor de Paști și Crăciun, un rol de seamă l-a avut și introducerea înscenărilor unor evenimente din viața sfinților. În Franța, la Limoges, între 1290 și 1302, s-a jucat o piesă despre Sfîntul Martial. În veacul al XIV-lea, în Franța, la Toulon și Bayeux, se pun în scenă, mai cu seamă, piese legate de evenimentele Crăciunului și ale Paștelui. Gustave Cohen subliniază ca un eveniment demn de reținut interpretarea, în secolul al XIV-lea, de către o trupă de jongleri¹ a unui mister denumit *La Passion palatine* (Pasiunea palatină), prima încercare din Franța de a prezenta într-un singur spectacol o suită de evenimente din preajma morții lui Crist, începînd cu intrarea în Ierusalim și terminînd cu vizita celor trei Marii la mormînt.

¹ Gustave Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Paris, Les Editions Rieder, 1928, vol. I, p. 43.

La sfârșitul secolului al XIV-lea, La Confrérie de la Passion, rudă bună cu „puys”-urile și asociațiile specializate în reprezentarea miracolelor, își afirmă existența pe meleagurile Parisului. În decretul de constituire dat la 4 decembrie 1402, de către Carol al VI-lea, se consacră și termenul de *mister*, pentru noul gen de spectacole. Actul oficial arată că asociații au posibilitatea și îngăduința de a juca orice mister legat de patimile lui Crist, de învierea lui sau de oricare altul dintre sfinți sau sfinte, „pe care vor să-l învețe și să-l pună în scenă de câte ori vor voi”.

Termenul de *mister* a fost folosit în special în Franța, definind astfel spectacolul bazat pe o piesă inspirată direct din evenimentele biblice spre deosebire de miracolul legat doar de intervenția divină. În Anglia marile cicluri misteriale au purtat și numele de *mystery-play* și cel de *miracle-play*, în timp ce în Germania se poate spune că și-au găsit corespondentul în cuvântul *Passionsspiele* sau *Osterspiele* (jocurile de Paști) deosebite de *Weinachtspiele* (jocurile de Crăciun). Confreria Patimilor joacă mai întâi la L'Hôpital de la Trinité, stabilindu-se în 1539 la Hôtel de Flandre. Cîțiva ani mai târziu, în 1548, asociația posedă suficienți bani pentru a cumpăra clădirea L'Hôtel de Bourgogne. Tot atunci parlamentul din Paris le interzice dreptul de a mai juca mistere, îngăduindu-le doar prezentarea moralităților sau a altor piese cu subiect laic. Cu toate că desființarea oficială îi este consemnată abia peste un veac, în 1676, în urma unui decret al regelui Ludovic al XIV-lea, Confreria își încetează strălucita-i activitate o dată cu măsura parlamentului, mai sus amintită. Războaiele religioase din Franța și în special tulburările din Paris în urma nopții Sfintului Bartholomeu fac să înceteze spectacolele iubite odinioară de public. Sub influența trupelor de actori italieni venite în Franța, iau naștere și aici primele grupări profesioniste. Uneia dintre ele, aceea a cunoscutului antreprenor Valléran Le Conte, Confreria Patimilor îi închiriază, în 1599, sala Hôtel de Bourgogne.

În Hotărîrea parlamentului din 1548 sînt consemnate și câteva date legate de componența trupei, formată în genere din oameni simpli, „împlari, zugravi, negustori de pește” și de natura artei lor, dezorganizată, neîngrijită, amestecînd fără nici un discernămint elementele vulgare cu cele serioase.

Chiar dacă termenii în care a fost redactat actul de desființare au fost exagerați, există totuși și un grăunte de adevăr. Confreria Patimilor din Paris, bucurîndu-se de succes în fața locuitorilor capitalei, a speculat popularitatea și dragostea spectatorilor jucînd orice și oricum. Diletanți plini de bunăvoință dar lipsiți de măiestria profesionistului și de exigența adevăratului artist, ei nu au căutat nici autori cu harul poeziei care să-i ajute pe drumul către desăvîrșire. Orașul prea mare și prea eterogen nu și-a mai grupat forțele pentru realizarea unei sărbători înfrumusețată de spectacol, ceea ce a dat libertate trupei să joace adeseori la întîmplare. Fiorul adevăratului entuziasm a existat mai puțin în spectacolele realizate la Paris, și mai mult în cele din modestele orașele de provincie ale Franței.

Caracterul ciclic al misterului a fost dictat de sensul filozofic căpătat în cadrul sărbătorilor orașului. Prezentarea celor mai însemnate momente din Biblie, de la crearea omului și pînă la judecata din urmă a fost obligatorie pentru a se putea dezbate ideea destinului omenesc, oferind în egală măsură și materialul dramatic pentru cîteva zile de spectacol.

În afara sărbătorilor de Paști, Crăciun sau a zilelor legate de numele unor sfinți, un loc cu totul deosebit în Europa apuseană începe să-l capete o dată cu veacul al XIV-lea „Corpus Christi”. Instituirea acestei sărbători în 1264, de către Papa Urban al IV-lea, s-a legat și de ideea organizării cu tot fastul necesar a unei procesiuni a Sfintelor Taine. Corpus Christi s-a bucurat de o bună primire mai cu seamă în Țările de Jos și în Anglia, deoarece perioada aleasă, a doua joie după Rusalii, coincidea cu cea mai frumoasă epocă a anului, adevărată săptămîină de odihnă între semănături și cules. În Spania, Corpus Christi a primit o mare dezvoltare în special în perioada contra-reforme, prilejuind apariția unor spectacole care nu mai au însă nici un element comun cu misterele medievale. Autosacramentalele, denumirea spaniolă a pieselor religioase, au fost la început lucrări scurte, cu subiect biblic, devenind apoi, datorită lui Calderon de la Barca, adevărate debateri filozofice, cu pronunțate elemente simbolice, pe marginea naturii divine a lui Crist și a problemelor de bază ale dogmelor catolice. În Franța, Corpus Christi nu a cunoscut strălucirea din țările vecine ei. Alegerea zilei

menite să fie sărbătoarea orașului s-a făcut în funcție de tradițiile locale și obiceiurile specifice. La Chalon-sur-Saône s-a jucat de pildă, în 1497, un mister pentru a se celebra sfârșitul unei epidemii de ciumă. La Amiens a fost montat în 1509 un spectacol misterial în semn de mulțumire pentru recolta bogată. La Langres, în 1482, s-a jucat cu prilejul sărbătoririi Sfântului Didier, patronul orașului, un mister consacrat vieții acestuia. Pentru corporația zidarilor din Paris, posesorii capelelor Saint Blais și Saint Louis, Pierre Gringoire a compus o lucrare legată de viața Sfântului Louis¹.

Spre deosebire de Franța, în Anglia piesele alese pentru a fi reprezentate sînt legate numai de viața lui Crist. Ele sînt reluate an de an, îmbogățindu-se de fiecare dată cu noi adaosuri, păstrîndu-se însă tot ceea ce putea să emoționeze. Acest proces de preluare și continuă șlefuire face să se realizeze opere care răspund din plin geniului național al poporului englez. În cele aproape 60 de mistere rămase în Franța, aflăm o mare varietate de teme și procedee, spre deosebire de ciclurile misteriale engleze: *The Chester Mystery Plays* (Piese misteriale din Chester), *The York cycle of Mystery Plays* (Ciclul York al pieselor misteriale), *The Wakefield Mystery*

¹ Orașul Mons, care avea o tradiție teatrală foarte bogată, constituie un adevărat model al modului de organizare a spectacolelor medievale franceze. În 1433, cu prilejul sărbătorii Pastelui, se joacă *Vie et Histoire de Sainte Vaudru* (Viața și istoria Sfintei Vaudru), în 1455, de la 26 iulie la 30 iulie, se pune în scenă un mister cuprinzînd nașterea, patimile, învierea și înălțarea lui Christ. În lunile mai și iunie 1458, timp de patru zile, are loc spectacolul *Vengeance de Jesus Christ* (Răzbunarea lui Isus Cristos) — consacrat distrugerii Ierusalimului de către Vespasian și Titus. La 2 septembrie 1459, s-a montat *Le jeu de Madame Sainte Barbe* (Piesa doamnei Sfînta Barbara), iar la 26 octombrie 1494, s-a reluat în altă variantă misterul patimilor. În august 1487, timp de trei zile a fost prezentată *La Vie de Sainte Cathérine* (Viața Sfintei Ecaterina). Interesante documente ne vorbesc și despre montarea, în septembrie 1488, a unei piese consacrate lui Godefroy de Bouillon, iar în 1489, cu prilejul sărbătorii Sfintei Vaudru a uneia despre cavalerul Yde *Le jeu et exemple du chevalier Yde* (Piesa și exemplul cavalerului Yde). În zilele de 8, 9, și 10 august 1491 spectatorii din Mons au putut vedea *La Vie de Saint Georges* (Viața Sfîntului Gheorghe), iar în iulie 1501 reprezentarea *Misterului patimilor* al lui Arnould Gréban. Tot acest oraș mai oferă încă nenumărate alte exemple de spectacole și piese de cea mai diferită natură, pînă în 1537, cînd are loc interpretarea unei adevărate drame istorice, *La Prise du Tunis par l'empereur Charles Quint* (Cucerirea Tunisului de către împăratul Carol Quintul).

Plays (Piese misteriale din Wakefield) și *Ludus Coventriae* (Jocurile din Coventry) în număr de patru, în aparență uniforme, limitate la faptele Vechiului și Noului Testament.

Un merit deosebit al pieselor franceze constă în tratarea îndrăzneată a unor teme laice cum ar fi cele din *Le Mystère du siège d'Orléans* (Misterul asediului orașului Orléans, 1439), *Le Mystère de la destruction de Troie* (Misterul distrugerii Troiei) de Jacques Millet (1452) și *Le Mystère de Saint Louis* (Misterul Sfîntului Ludovic) de Pierre Gringoire (1513).

Chiar dacă măiestria poetică mai lasă de dorit, largirea tematicii misterelor indică limpede interesul sporit al spectatorilor față de problemele mari ale existenței, apropierea din ce în ce mai pronunțată de realitatea trăită, părăsirea cadrului strîmt al mitologiei creștine. Apelul autorilor la faptul cotidian, pătrunderea în detaliile lui s-a putut realiza și printr-o nouă tratare a temelor biblice, prin umanizarea personajelor divine și nu numai prin abandonarea lor. Ceea ce înfăptuiesc francezii prin ruperea cadrului tematic și introducerea istoriei naționale sau a istoriei antice rezolvă și englezii printr-un proces de apropiere a figurilor divine de omenească: „Caracterul lor de simbol se pierde datorită faptului că sînt puse în condițiile existenței lor omenești. Dezvoltarea este strîns legată de procesul individualizării. Eul este acela care devine purtătorul tuturor sentimentelor. Arta veacului al XV-lea pornește de la natura omului, ca forță spirituală... eroicul gotic este încetul cu încetul înlocuit de realism și elementele individuale capătă importanță ca un protest împotriva simbolismului unor forme sărace în conținut la care se ajunsese în epoca anterioară” — definește Hans Heinrich Borchert schimbările intervenite în arta veacului al XV-lea.¹

Misterele au folosit din plin rezolvările dramatice ale momentelor biblice din dramele liturgice și semiliturgice. *Jeu d'Adam* a fost folosită ca model pentru scenele păcatului originar, a istoriei lui Cain și Abel, a prezicerilor profeților iar *La Seinte Résurreccion* pentru încercările lui Iosif din Arimathea

¹ Hans Heinrich Borchert: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1935 p. 3.

de a-l îngropa pe Crist. Familiare publicului au fost cele trei Marii, în special chipul Mariei Magdalena și episodul comic al neguțătorului de uleiuri. În Germania episodul neguțătorului s-a amplificat, apărind alături de el și nevasta lui, prima eroină comică a teatrului medieval. O dramă liturgică, compusă în secolul al XIV-lea la Frankfurt pe Main, prezintă — de pildă — doi negustori și două neveste cicălitoare. În misterul praghez și într-o variantă vieneză, *Wiener Oster-spiel* (Piesa de Paști vieneză) din același secol, fragmentul a căpătat proporții de piesă independentă cu personaje dezlegate de orice fel de semnificații biblice. Neguțătorul de ulei și-a luat ca servitor pe Rubinus, aventurier plin de ingeniozitate și inventivitate, care-și găsește un bun ajutor în Pusterbalk. Dramele liturgice sau semiliturgice în care au prins viață naiv, dar emoționant, modesta naștere a lui Crist, adorația păstorilor, a magilor, fuga în Egipt au oferit la rîndul lor material pentru o bună parte a tematicii mistere-lor. Multă vreme aceste evenimente au constituit subiectul unor piese independente.

Cele două *Nativități* sau piesele de Crăciun din *Manuscrisul 617 de la Chantilly*¹ sînt poate printre cele mai reușite compoziții dramatice de acest gen. Originare din nordul Franței, poate chiar din Țările de Jos, ele dezvăluie povestea simplă, duioasă a nașterii Mîntuitorului, prezentînd interesante similitudini cu *Paaschspel de Maestricht*, și o dramă liturgică din veacul al XIV-lea, ceea ce l-a determinat pe Gustave Cohen să le situeze apariția pe la începutul sec. al XIV-lea, dacă nu chiar mai devreme. În viziunea autorului, Iosif pare o adevărată întruchipare a bunătății. Plini de delicatețe interioară sînt și păstorii care se pregătesc să-l vadă pe noul născut, ducîndu-i fiecare cîte un dar, printre care și fluierul:

*„mains aueue may ma flaiot aporteraiie,
de la queil je may joweraiie
por consoleir le pitit enfan”*².

Inventivitatea autorului medieval se remarcă mai cu seamă în discuția dintre regii magi, uluiți că nu văd servitori,

¹ Publicate de Gustave Cohen în *Mystères et moralités du Manuscrit 617 de Chantilly*, Paris, Librairie Ancienne, Edouard Champion, 1920.

² „Voi duce fluierul meu din care voi cînta pentru a-l mîngîia pe micuț.”

haine bogate și giuvaeruri, și Iosif care le explică simplu că fiul său s-a născut în grajd, avînd drept leagăn ieslea:

„MELCHIOR: *O mon chire amis*

Quant fut neis où fut il mis?

IOSEF:

En la creppe subz le four

*par default d'une pitit couche*¹.”

Cea de-a doua piesă, identică ca stil și procedee, poate chiar o continuare a celei dintîi, este consacrată vizitei făcută de Sfînta Ana și fiicele ei, Maria Iacob și Maria Salomeea, la Sfînta Fecioară. În modesta căsuță a tîmplarului intră fetele curioase să-l vadă pe copil.

MARIA IACOB (către Maria):

„Tres chier seur Marie,

regardeis vostre fils comme y ry!

De ses beaul oel nous regarde tandis,

je pense qu'il nous recongnait bien.

*Tres douce seur que vous asteis arwereuse
d'avoir ung sy beaul fils et sy amoureux*².”

Deși Gustave Cohen le denumște mistere, piesele mai sus amintite se aseamănă mai degrabă cu dramele semiliturgice; misterele tinzînd spre proporții mai ample și în special spre o cuprindere mai completă a evenimentelor. Tendința de a trata într-un spectacol unic cît mai multe evenimente din istoria sfîntă semnalată în *Pasiunea palatină*, jucată în Franța, se afirmă cu și mai multă tărie în Germania, Țările de Jos și Anglia. Un rol în împămîntenirea acestei viziuni atotcuprinzătoare a jucat cu siguranță și introducerea procesiunilor mute, în cadrul sărbătorii Corpus Christi, menite să prezinte întreaga istorie a Sfintei Ostii.

Spectacolul misterial, vast, atotcuprinzător, este la rîndul său o dovadă a schimbărilor survenite în structura societății, în îndreptarea către realitatea înconjurătoare și umanizarea personajelor biblice. Un ecou interesant al acestor transfor-

¹ „MELCHIOR: Cînd s-a născut unde-a fost pus?

IOSEF: În iesle pe paie, neavînd alt loc.”

² Maria Iacob (către Maria): „Dragă soră Maria/ privește cum ride copilașul/ Cum ne privește cu frumoșii săi ochișori/ Sînt sigură că ne-a recunoscut. O dulce soră, cît ești de fericită / că ai un copil atît de frumos și de drăgălaș”.

mări este cel existent în filozofia epocii, în victoria nominalismului asupra „realismului”; disputa dintre „nominaliști” și „realiști” concretizînd de-a lungul veacurilor medievale lupta dintre necesitatea cunoașterii și înfățișării realității obiective și aceea a priorității ideilor pure, a existenței în sine a conceptelor universale. Militînd pentru individualizare, nominalismul impune amănuntul, detaliul, adîncirea și prezentarea chiar exhaustivă a elementelor proprii unui fenomen spre deosebire de „realiști” care excludeau particularitățile în favoarea trăsăturilor esențiale. Interesul deosebit al nominaliștilor pentru realitatea lucrurilor individuale și considerarea faptului că „universalele” nu sînt decît „flatus vocis”, un fel de a vorbi, a contribuit categoric și la impunerea teatrului, arta care operează cu cea mai strictă individualizare.

Reprezentantul de seamă al nominalismului a fost William Occam, englez de origine, a cărui activitate s-a desfășurat în mare parte în Germania, la Frankfurt pe Main. Acest fapt a contribuit în mod substanțial la transformarea Frankfurt-ului și a Mainz-ului în centrele de bază ale nominalismului, influențînd categoric și asupra vieții teatrale. În anul morții lui, 1350, la Frankfurt s-a pus în scenă cu concursul regizorului Baldemar von Peterswil un spectacol de două zile, cuprinzînd evenimentele vieții și morții lui Crist pînă la înălțarea la cer. Interesantele dispute între personajele alegorice, Sinagoga și Biserica, au reflectat realități ale orașului, preocupările de seamă ale cetățenilor de pe malul Main-ului.

Scena juxtapusă, atenția deosebită acordată costumelor, obiectelor de decor, au fost o dovadă a sensibilității sporite față de detaliu, utilizarea acestuia în scopul dezvăluirii esenței. Cu toate că textul a păstrat o notă de gravitate, ocolindu-se efectele comice, au fost introduse și episoade laice pline de îndrăzneală, culminate cu decesul fiicei lui Irod. În indicațiile de regie a fost subliniată necesitatea trăirii cu dăruire a fiecărui moment; spectacolul nominalist deosebindu-se, astfel, fundamental de drama liturgică în care personajele erau pur și simplu „reprezentate”.

Avînd ca punct de pornire un mister anterior jucat la St. Gallen, în care erau prezentate fapte din viața lui Crist, începînd cu nunta din Cana și sfîrșind cu învierea, misterul

din Frankfurt devine model pentru o serie întreagă de reprezentații. La Friedberg, începînd cu 1465 se împămîntenesc spectacolele legate de Joia Verde: *Friedberger Fronleich namsspieles*. La Frankfurt se ajunge chiar la celebrul spectacol din 1498, *Frankfurter Passionsspiel*, în care 280 de interpreți au prezentat timp de trei zile faptele Mîntuitorului. La Alsfeld în 1501, la Heidelberg în 1514, au loc mistere de mare amploare¹.

Spre sfîrșitul secolului al XIV-lea apar și în Anglia reprezentații misteriale; varianta inițială a misterului din Chester, atribuit lui Henry Francis, fiind interpretată în jurul anului 1375.

Primul mister francez în afara modestei *Pasiuni palatine* se datorează unui scriitor originar tot din Arras, lui Eustache Marcadé. Lucrarea sa, destul de impresionantă ca proporții, cu un număr de 24.944 de versuri, cuprinde și unele pasaje retorice și declarative. Dotat cu spirit de observație și talent de realizare a faptului văzut, trăit, autorul este lipsit însă de suflu poetic, ceea ce face să iasă în relief momentele obișnuite cum ar fi gătirea Mariei Magdalena de către Pasiphée și Perusine, servitoarele ei, în detrimentul scenelor dramatice sau elevate.

„MAGDALENA: Trebuie să mă pregătesc să mă îmbrac, să mă aranjez, să mă pudrez, să arăt cît mai bine.

PASIPHÉE: Nu există femeie care să vă întreacă. Sînteți atît de frumoasă, încît nici măcar nu mai e nevoie de pudră.

MAGDALENA: (se spală pe față și apoi se privește în oglindă):

Nu-i așa că am un obraz plin de strălucire?

PERUSINE: Sigur că da. Sînteți ca un tablou.

MAGDALENA: Dar boneta mea?

PERUSINE: Are cea mai modernă croială...”

În 1452, apare *Le Mystère de la Passion* (Misterul Pasiunii) al lui Arnoul Gréban. Autorul se dovedește a fi un

¹ Date ample în legătură cu spectacolele misteriale germane se găsesc în studiul lui Edmund Stadler: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, în vol. *Das Atlantisbuch des Teaters*, Zürich Freiburg, Atlantis Verlag, 1966.

adevărat maestru în asocierea momentelor comice cu cele dramatice, a pasajelor lirice și muzicale cu cele dominate de o acțiune densă, trepidantă și plină de tensiune. Talentul său a asigurat o viață îndelungată acestei opere, jucată atât la Paris cât și în provincie. Misterul lui Arnoul Gréban a fost izvor de inspirație și pentru urmași, în special pentru Jean Michel, cel mai talentat și mai original autor francez al epocii.

Împărțindu-și pe zile evenimentele, Arnoul Gréban a căutat nu numai armonizarea lor, ci și un anumit echilibru. În prima zi a grupat creațiunea, ispitirea Evei de către Satan, moartea lui Abel, nașterea lui Crist, masacrul pruncilor și sinuciderea lui Irod. Spre deosebire însă de *Nativitățile din Chantilly*, Iosif apare ca un bătrîn arțăgos, gelos, bănuitor, adevărat personaj de comedie. Ziua a doua cuprinde viața lui Crist, botezul, schimbarea apei în vin, alungarea neguțătorilor din templu, vindecarea paralizicului, prinderea lui Ioan Botezătorul și decapitarea lui, cina cea de taină și începutul torturilor. Unitatea acestei părți este dată de personalitatea puternică, complexă, multilaterală a lui Crist. Rugăciunea rostită de el pe Muntele Măslinilor are un emoționant fior tragic:

*„Père du ciel, créateur souverain
De ce beaux cieux armateur premierain.
Qui tout connais par ton haut présavoir
Regarde-mois, ton fils dous et humain
Fort angoissé d'un ennemi trop grevain...
J'aperçois bien... le peine dépiteuse.
Qui s'apprête pour mon corps consommer
Ce calice m'est durement amer
Père piteux, s'il te semble possible
Ote-le moi...
Car le goûter me semble moult terrible...”¹*

¹ „Părinte al cerului, creator suprem/ Primi făuritor al minunatului Paradis/ Tu care știi totul prin puterea ta de cunoaștere/ Privește-mă, pe mine, Fiul tău/ Blind și plin de slăbiciune/ Chinuit de-o prea mare suferință.../ Îmi dau seama ... de durerea chinuitoare/ Care se pregătește să-mi distrugă trupul/ Cupa aceasta mi se pare însă prea amară./ Părinte milos, dacă-ți este cu putință, dă-o la o parte... A gusta din ea mi se pare mult prea greu.”

Arnoul Gréban se relevă deodată ca un poet cutremurat de suferința umană, pătruns de milă și compasiune; viața lui Crist devenind astfel un adevărat simbol al vieții omului în care se împletesc bucuriile și durerile, curajul și teama, măreția și nedreptatea. Tot atât de complexă și multilaterală este și Maria, concepută ca o femeie simplă, blindă, duioasă, bună, obligată deodată să trăiască o dramă puternică, al cărei sens nu-l înțelege:

*„Fils, le couer me fend de pitié
Quand j'ouïs cette parole amère
Regardez la petite mère
Qui en ses flancs vous a porté
Ne me faites pas tel durty.
Que je voie gent tant vilaine
Livrez votre nature humaine
A mort...”¹*

În cea de a treia zi consacrată chinurilor lui Crist, răstignirii și înmormântării lui, Arnoul Gréban creează doi eroi, primul — Isus — împăcat cu sine însuși, resemnat îndreptându-se liniștit spre moarte, cel de al doilea — Iuda — torturat, neliniștit, frământat. Îndeosebi personajul trădătorului îi prilejuiește autorului o interesantă analiză a unei conștiințe vinovate, chinuită de sentimentul culpabilității.

Ca rezolvare dramatică, Arnoul Gréban adoptă formula întâlnirii dintre erou și personajul alegoric al Disperării:

„JUDAS: *Quel est ton nom?*
DÉSESPERANCE: *Désespérance.*
JUDAS: *Terribilité de vengeance
Horribilité du danger
Approche et me donne allégeance
Si mort peut mon feuil allegier.
Haute tour de désespérance
Bastillée de cris piteux.
Couverte de pleurs dépiteaux...
Forgé et fait de mains de diable*

¹ „Fiule, inima mi se frînge de milă/ Auzind acest cuvînt amar/ Privește la sărmana ta mamă/ Care te-a purtat în pîntecele ei/ Nu-mi da o lovitură atât de puternică/ Văzînd pe oamenii răi dînd morții ființa ta...”

*Fossoyé de puits profonds
D'abîmes sans rive ni fonds*¹.

Pentru a sugera haosul spiritual al criminalului, poetul apelează la imagini crude, sălbătice, dure. Aceeași modalitate este folosită și în descrierea infernului. Spre deosebire de Dante care-și sculptează imaginile în forme și culori, Arnoul Gréban aduce mai degrabă o rezolvare muzicală prin repetări și obsedante reluări:

„LUCIFER: *Sautiez hors des abîmes noirs
Des obscurs infernaux manoirs
Tous puans de feu et de souffre
Deables sailliez de vostre gouffre
Et des horribles régions
Par milliers et par légions...
Laissez les chaisnes et croches
Gibes et larroncheaux pendans
Fourneaux, fournis, serpens mordans
Dragons plus ardans que tempeste...*”²

Versul scurt, de pură esență populară, cunoaște o rimă melodioasă în formula 1—4, 2—3, fiecare strofă terminându-se cu un vers reluat de partener. Poet și desăvârșit muzician, Arnoul Gréban evită cu abilitate monotonia sau simpla suită de replici, împărțind în grupuri atât corul diavolilor, cât și corul sufletelor condamnate. Fiecare intervenție zgomotoasă și brutală din partea celor dintâi își are ecoul în melodia tristă, sfîșietoare a victimelor.

¹ „IUDA: Cum te cheamă? DISPERAREA: Disperare. IUDA: O grozăvie a răzbunării, spaimă a primejdiei, apropiu-te și dă-mi alinarea./ Dacă moartea mai poate să-mi ușureze durerea./ O fortăreață a disperării/ Închisoare a strigătelor de groază/ Acoperită cu lacrimi triste.../ Făurită de mâini de diavol/ Străbătută de șanțuri adinci/ De prăpăstii fără margini și capăt”.

² „LUCIFER: *Ieșiți afară din negrele abisuri/ Din obscurele adăposturi ale infernului/ Miroșind a fum și pucioasă/ Ei Diavolilor, ieșiți din ascunzișurile voastre/ Veniți din cotloanele voastre îngrozitoare/ Cu miile și cu legiunile.../ Lăsați la o parte și lanțurile și cîrligele/ Și spînzurătorile și bandiții care atîrnă de ele/ Și încălzitele cupatoare și șerpini veninoși/ Și balaurii mai aprinși ca furna...*”

Diavolii cîntă triumfător:

*„La dure mort éternelle
C'est la chanson des dampnés”*

iar vocile jalnice ale condamnaților răspund:

*„O bon Dieu, prends compassion
De notre grave perte et dure
Cruelle attente trop nous dure
De joie et d'éternel soulas”*¹.

Prezența unor fapte statice, lipsite de substanță dramatică, fac ca ziua a patra să fie inferioară celor anterioare. Dîndu-și seama de aceasta, Jean Michel renunță în misterul său la apendicele obositor al înălțării la cer și își încheie opera cu moartea lui Crist. Bun psiholog, atent observator al reacțiilor omenești, posesor al unui autentic talent dramatic Jean Michel dezvoltă, chiar mai mult decît Arnoul Gréban, pasajele care îi îngăduie explorări inedite în adîncul sufletului omnesc.

Iuda capătă și o ciudată biografie de nuanță oedipiană. Fiul al lui Reuben și Ciborée, el este condamnat la moarte de proprii săi părinți. Scăpînd printr-o întîmplare, devine ucigașul tatălui său și se căsătorește cu mama sa. Prezența acestor date și în misterul englez din Wakefield, pune o serie de semne de întrebare legate de proveniența, semnificația și puterea de circulație a acestui episod.

Mai complexe decît la predecesorul său sînt și personajele feminine. De la Magdalena devenită un filigranat portret al cochetei și pînă la durerea zguduitoare a mamei în fața fiului crucificat, Jean Michel a pătruns în toate meandrele psihologiei feminine.

Oprindu-se asupra cîtorva momente din viața Magdalenei, cum ar fi discuția cu sora ei sau întrebările puse vecinilor întorși de la predica lui Crist, Jean Michel lărgeste considerabil implicațiile laice ale misterului. În disputa dintre Marta și Magdalena replicile sînt tăioase, ironice, utilizîndu-se rime variate, ducînd la desăvîrșire procedeul pro-

¹ „Cruda moarte eternă/ Acesta este cîntecul condamnaților.”

„O bunule Dumnezeu, ai milă / De durerea noastră adîncă și crudă. E prea chinuitoare așteptarea bucuriei/ Durează prea mult aceea a mîngîierii veșnice.”

priu teatrului medieval, de reluare de către personajul următor a ultimului cuvânt sau, în cazul de față, a replicii finale:

„MARTHE: *Vous vous donnez à tous péches
De tous vilans faits approchez
Et faites tant de deuil à tous
Que nous en sommes mal couchés
Et tous nos parents reprochés
Seulement pour l'amour de vous.*

MADELEINE: *Seulement pour l'amour de vous
Ma soeur...
Ceux qui parlent de moi sont fous
Et quand de parler seront saouls
A moins ne peuvent que se taire!
A moins ne peuvent que se taire!
Quand vous cesserez de mal faire
Et que la bouche leur clorez.”¹*

Magdalena nu-și trădează firea și felul ei de a fi nici atunci când se interesează de Crist:

„MADELEINE²: *Et d'où vient tant de populaire
A si grand flote?*

TUBAL: *Nous venons d'ouïr les fructueux sermons
De Jésus le très grand profet.*

MADELEINE: *J'ai tant veu faire la fête
De lui, mais dites vérité,
Est-il homme d'autorité
Que sait-il faire?*

.....

¹ „MARTA: Te dedai la toate păcatele/ Ești înglodată în fapte rele/ Și ne produci numai dureri/ Noi nu mai avem odihnă/ Nici când dormi/ Și tuturor rudelor li se reproșează/ Din pricina ta.

MAGDALENA: Din pricina ta... O, sora mea... Cei ce mă vorbesc sînt nebuni/ Și cînd or să se sature de birfit au să tacă cel puțin.

MARTA: Au să tacă cel puțin/ Cînd ai să încetezi a mai face rău/ Numai atunci le vei închide gura.

² „MAGDALENA: De unde vine atîta lume, o atît de mare mulțime?

TUBAL: Am ascultat predicile binefăcătoare ale lui Isus, marele profet.

MAGDALENA: Și eu vreau să-l sărbătoresc, dar spuneți-mi adevărul. Este el om de autoritate? Ce știe să facă?... Are o apariție frumoasă, merită să-l vezi?... E bine făcut?...

*Est-il de fort belle apparence
A le voir?*

.....

Ben formé?”

Cu Arnoul Gréban și Jean Michel misterul francez atinge adevărate culmi poetice și artistice, îngăduind din plin reliefarea personalității creatoare a autorilor și sesizarea sensurilor filozofice ale lucrărilor.

Dezvoltarea constantă a orașelor engleze, reflectată în afară de prosperitatea economică și în eforturile susținute de eliberare a culturii de sub influențele străine, în păstrarea elementelor folclorice și continua lor îmbogățire cu noi forme și procedee, au contribuit din plin la afirmarea, pe coordonatele lui majore, a teatrului medieval în această țară.

În Anglia, practica organizării spectacolului, de către colectivitate, a participării dăruite, entuziaste și fără rezerve a tuturor la realizarea lui, a fost un element de sudură și materializare a forței și capacității ei creatoare, fără nimic religios. Cercetătorii contemporani, în special Glynne Wickham în *Early English Stages*¹ demonstrează faptul că pentru prima dată breslele meșteșugărești din Anglia și-au manifestat posibilitățile de rezolvare ale unui spectacol colectiv cu prilejul sărbătoririi marilor evenimente politice. Organizarea unei procesiuni cu pageant-uri, care alegorice, împodobite sau utilizate ca platforme pentru montarea unor tablouri vivante sau a unor scene, este semnalată în cronici încă din 1207, cu prilejul vizitei făcută la Londra de împăratul Othon. În 1236, cu ocazia căsătoriei lui Henric al III-lea cu Eleanor de Provence, se organizează o mare manifestație populară. Încoronarea lui Eduard I, în 1274, este însoțită de o fastuoasă sărbătoare a tuturor locuitorilor Londrei. Glynne Wickham se oprește pe larg și asupra serbării victoriei obținute de Eduard I împotriva scoțienilor, în 1298, cînd breslele meșteșugărești din capitală îl primesc avînd fiecare un car împodobit cu atributele lor specifice. Pescarii, de pildă, au pregătit pentru

¹ ed.cit.

a-și întâmpina regele opt care; patru transformate în patru sturioni auriți și patru în somni argintii. În urma lor veneau 46 cavaleri îmbrăcați în zale, amintind de luciul apelor și mișcarea valurilor. Cu siguranță că burghezii au folosit ca model pentru pregătirea procesiunilor marile *turnois-uri* nobiliare. Spre deosebire însă de acestea, unde distracția era rezervată exclusiv aristocrației, cu scopul demonstrării valorii fizice în sine, orașenii își propun scopuri de natură politică și civică. Adeseori, tablourile vii au un caracter didactic declarat. În 1392, când regele Richard al II-lea se împacă cu cetățenii Londrei, aceștia îi organizează o impresionantă primire, fiecare element decorativ avînd și un pronunțat sens moralizator. Această uriașă experiență stă și la baza organizării spectacolelor religioase, mai cu seamă în orașele din provincie. După exemplul londonez, unde membrii fiecărei bresle primeau sarcina de a împodobi un car sau de a răspunde de o parte anume din procesiune sau spectacol, breslele din provincie își vor lua obligația de a pregăti fiecare, de la început pînă la sfîrșit, un episod montat îndeobște pe un „pageant“.

Cu toate că se cunosc și unele excepții, sistemul pageant-urilor a fost cel care s-a bucurat de cea mai mare popularitate în Anglia, îngăduind și buna vizionare a spectacolului și posibilitatea de punere în valoare a aportului breslelor.

Lipsa confreriilor de tipul celor franceze și preluarea sarcinii de realizare a spectacolelor de înseși autoritățile orașelor și de conducătorii breslelor asigură nu numai participarea colectivă ci și dreptul fiecărui cetățean de a simți satisfacția artistului făuritor al frumosului. În orașele franceze Chaumont, Mons, Seurre, Valenciennes, unde spectacolele au fost realizate în forme oarecum asemănătoare și atmosfera și sentimentele încercate de interpreți au fost similare. Cu adevărat artă a maselor, teatrul medieval a devenit numai în aceste condiții — „Deoarece el nu a fost destinat unei singure clase, ci întregului popor“¹, după cum îl caracterizează cercetătorul german, Eduard Hartl. J. S. Purvis, vorbind despre ciclul misterelor din York, extinde această idee numindu-l „un monument național al gîndirii medievale. Apropiate

¹ Eduard Hartl, *Das Drama des Mittelalters. Sein Wesen und sein Werden*, Leipzig, Philipp Reclam, 1937, p. 23.

ca dată de *Canterbury Tales*, ele (misterele) nu sînt operele unui poet de curte, pentru un public sofisticat, ci reprezintă gîndirea unei alte categorii a societății medievale, a maselor largi, a poporului“¹.

Cu toate că în Anglia au existat și piese legate de viața sfinților, acestea nu au depășit niciodată cercul restrîns al bisericii. Pentru spectacolele sale orașul englezesc nu a apelat decît la misterul cu caracter ciclic; cel mai vechi, cel din Chester împărțit în 24 episoade, a fost realizat, apelîndu-se la breslele orașului încă de la apariția lui².

Spre deosebire de Franța unde se utiliza îndeobște o estradă care îngăduia așezarea alăturată a tuturor locurilor de joc și implicit realizarea unui personaj de un singur interpret, în Anglia, fiecare episod își are actorii săi. Cu toate acestea, nu avem de-a face cu diferențe în creionarea personajelor; chiar textele sînt o dovadă clară a faptului că scopul principal era rezolvarea armonioasă a unui întreg unitar și bine echilibrat. Convențiile acceptate în epocă se concretizau în primul rînd în costumele identice, gesturile și reacțiile obligatorii pentru fiecare personaj în parte, indiferent de momentul sau episodul prezentat.

O diferență demnă de reținut se găsește între ciclurile misteriale din Chester și York și cele din Wakefield, cunoscute și sub numele de *Towneley Mystery* (Misterul Towneley) și *Ludus Coventrie* (Jocul din Coventry). Primele sînt legate mai cu seamă de mediul citadin în timp ce ultimele, jucate în orașele mici, înconjurate de sate cu spectatori în majoritate țărani și fermieri, conțin elemente proprii mentalității și modului acestora de gîndire.

¹ J.S. Purvis, *The York cycle of Mystery Plays*, Londra, SPCK, 1962, p. 12.

² Căderea lui Lucifer a aparținut tăbăcarilor, creațiunea — negustorilor de postav, potopul — sacagiilor, sacrificiul lui Isac — frizerilor, nașterea — muncitorilor cu ziua, adorația păstorilor — zugravilor, adorația magilor — circimarilor, omorîrea pruncilor — aurarilor, purificarea — potcovarilor, ispitirea lui Crist — măcelarilor, episoadele femeii vinovate și ale învierii lui Lazăr — mănășarilor. Scena trădării lui Crist era rezervată brutarilor, patimile — fierarilor și coborîrea Sfîntului Spirit — pescarilor. La fel a fost organizat și spectacolul misterial din York. Spectacolul era început de breasla argășitorilor, care aveau în sarcina lor creația îngerilor și căderea lui Lucifer. Corăbierii cu multiplele lor cunoștințe rezolvau scena construirii corăbiei de către Noe, în timp ce pescarii și marinarii îi prezentau viața pe corabie etc.

Ciclurile misterelor din Wakefield și *Ludus Coventrie* au cunoscut accidental și realizarea lor de către breslele muncitorești, cu ajutorul pageant-urilor. În cea mai mare parte însă au fost jucate pe o scenă rotundă, formă răspândită în Țările de Jos, o variantă medievală a uriașelor amfiteatre antice caracterizată, spre deosebire de modelul ei, prin așezarea spectatorilor la mijloc și a locurilor de joc de jur împrejur.

Cu toate că ciclurile misteriale englezești cuprind numeroase asemănări, fiecare în parte are particularități demne de reținut, episoade diferite, variate moduri de tratare a cunoscutelor fapte biblice, aspecte diverse puse în valoare, relevându-se astfel originalitatea creatorilor și aportul colectivității căreia le-au fost destinate. O primă deosebire este aceea legată de numărul episoadelor: *Chester Mystery Plays* cuprinde 25 episoade (24 păstrate, unul pierdut), *York Mystery Plays* un număr de 49, *Wakefield Mystery Plays* 32 etc. A doua deosebire mai importantă, se referă la rezolvările literar-dramatice. Ciclul Chester, cel mai vechi, are adeseori un limbaj sărac și o știință a versificației destul de naivă, ceea ce nu împiedică însă existența unor efecte poetice, îndrăznețe și originale. Există în acest mister, admirabil rezolvată, din punct de vedere dramatic, ideea destinului omenesc desfășurat în cerc închis. Primul episod, consacrat creației și prăbușirii lui Lucifer, își are ecoul în penultimul, acela al lui Anticrist (singura dată când acest personaj popular în Germania apare în misterele engleze). Lucifer visează să distrugă puterea divină, iar Anticrist pare a-i realiza idealul, reducând la neant eforturile Creatorului de a-l ridica pe om. Cele două personaje sînt datorate cu o reală și funestă măreție, proporții exagerate, voință și ambiție nemăsurate.

„LUCIFER: *Here will I sit now in his stead
To exalt myself, not bend the knee;
Behold my body, my hands and head,
The might of God is marked in me*“.¹

¹ „Aici voi sta la locul lui/ Pentru a mă adora pe mine și nu pentru a-mi pleca genunchii;/ Contemplîndu-mi trupul, mîinile și capul/ Forța zeilor este întipărită în mine.“

Citatele din misterele englezești sînt date după următoarele ediții:

I *The Chester Mystery Plays*, Adapted into Modern English by Maurice Hussey, Londra, Heinemann, 1967.

Un loc aparte îl ocupă în această lucrare drama lui Abraham și a lui Isac. Cu siguranță că străvechi amintiri legate de sacrificiul uman, existent pe teritoriul Europei, și revolta omului în fața omorîrii semenului, asociate cu o nouă valoare acordată vieții, împrumută acestui moment semnificații de autentică tragedie. Prin presimțirile, prin dorința lui de a-și convinge tatăl să se ridice deasupra unei servile supunerii în fața divinității, apelînd la umanitate, dragoste și înțelegere, Isac se arată a fi un om de o rară complexitate sufletească.

În misterul din Chester se află schițate și unele situații pitorești, dezvoltate și amplificate ulterior cum ar fi: istoria comică a certurilor familiale ale lui Noe cu nevasta, adorația păstorilor precedată de aspecte ale existenței lor obișnuite etc.

Arțăgoasa nevastă a lui Noe este rudă bună cu Iosif. Aflînd că Maria așteaptă un copil, Iosif își plînge nenorocirea ca un năpăstuit neputincios, considerînd-o drept pedeapsă pentru faptul de a-și fi luat o nevastă atît de tînără:

„And myne it is not, I make so bold.
For I am both old and cold;“¹

Apariția acestor bănuieli existente de altfel și la unii autori francezi, de pildă la Arnoul Gréban, contribuie la îmbogățirea personajului cu elemente veridice, îngăduind o mai complexă și convingătoare transformare în momentul în care își dă seama de eronata lui bănuială².

Un tablou legat parcă de viața Angliei acelor vremuri îl oferă păstorii. Prezența lor pare a prefigura cu două veacuri mai înainte pe meseriași londonezi din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, ajunși tot atît de anacronici în Atena lui Teseu, ca și Tod Tibb's son, Tod, fiul lui Tibb și prietenii săi la Betleem. După ce și-au adunat oile, ei se așază la

II. J.S. Purvis, *The York Cycle of Mystery Plays*, Londra, S.P.C.K., 1962.

III. *The Wakefield Mystery Plays*, Edited by Martial Rose, Londra, Evans Brothers Limited, 1961.

¹ „Și al meu nu este/ Știu bine asta/ Deoarece sînt bătrîn și înghețat.“

² O interesantă analiză a caracterului lui Iosif se găsește în studiul cercetătoarei Eleonor Prosser: *Drama and Religion in the English Mystery Play*, Stanford, California, University Press, 1961, p. 101.

masă bînd bere de Halton și mîncînd o plăcintă de ovăz din Lancashire:

„3rd SHEPHERD: *Ay, here is bread this dog was made
Onions, garlic and leeks
Butter and eggs this day were laid.
And green cheese to grease your cheeks
And here ale of Halton I have
And what meat I had for my hire;
A pudding may no man deprave
And an oat-cake from Lancashire*”¹

În ciclul misterele din York se adîncesc sensurile filozofice, realizîndu-se pasaje de adevărată poezie. Episodul făuririi universului, impresionant imn închinat cerului și pămîntului, stelelor, mărilor, pădurilor, peștilor, animalelor și plantelor, este dominat de proporțiile grandioase ale Creatorului. Conflictuale casnice cotidiene din familia lui Noe sînt în bună măsură schițate și în disputele dintre Adam și Eva.

Atari momente cu pronunțate implicații laice și comice contribuie la punerea în valoare a dramatismului unor fragmente de natura celor menționate în episoadele consacrate Creației sau conflictului de proporții cosmice dintre Moise și Faraon.

Pline de un zguduitor tragism sînt scenele torturii lui Crist. În misterele englezești, cu excepția ciclului din Wakefield, domină rolurile masculine, lipsind intervenția duioasă a mamei întîlnită la autorii francezi. De aici, o anumită duritate asociată însă și cu dezbateri interesante pe marginea justiției și a in justiției. În misterul din Wakefield, alături de atenția acordată Mariei, implicit deci existența unor pasaje lirice, se remarcă și o pondere micșorată a episoadelor din viața lui Crist în comparație cu evenimentele din Vechiul Testament. Iacob, Esau, Rebeca, Rachel, Iosif cel înțelept, Benjamin etc., fiecare în parte devine un erou dramatic complex, purtătorul unei profunde semnificații filozofice și simbolice. În rîndul profeților își face loc și Sibila, iar în

¹ „Cel de-al treilea păstor: Aici există pline proaspătă de azi/ Ceapă, usturoi și praz/ Unt și ouă, de curînd ouate/ Și brînză crudă să-ți ungă obraji./ Și aici bere de Halton și carne am căpătat pentru banii mei./ O budincă nu poate să-l corupă pe om și nici o plăcintă de ovăz de Lancashire”.

disputa cu vechea Romă apare împăratul Cezar August, adevărat model al cruzimii și despotismului lui Irod.

În misterul din Wakefield se remarcă serioase influențe ale mediului țărănesc în rezolvarea dramatică a unor personaje cum ar fi Cain, păstorii, ș.a.m.d. Încăpățînarea lui Cain se aseamănă mult cu îndărătnicia unui stîngaci și nu prea luminat lucrător al pămîntului. Cînd Abel îi aduce aminte că toate sînt de la Dumnezeu, morocănosul frate protestează:

*„When all men's corn was fair in field,
Not a needle would mine yield;
When I should sow and wanted seed,
And of corn had full great need
Then gave he me none of his,
No more will I give him of this
Hardly hold me to blame
If I serve him the same”*¹

Episoadele păstorilor în misterul din Wakefield, considerate de unii cercetători chiar ca două intermedii independente, compuse de un poet plin de îndrăzneală, corosivitate și remarcabil simț comic, pot fi socotite ca cele mai reușite bucăți ale teatrului medieval englez².

În primul, un păstor împărtășește spectatorilor necazurile îndurate în timpul iernii. Este adevărat că nici viitorul nu se anunță prea vesel deoarece:

*„All my sheep are gone
I am not left one,
All by plague undone
Now beg I and borrow”*³

Este întrerupt de venirea prietenilor săi și de prînzul modest pregătit cu cele aduse de acasă. Din somnul bine-

¹ „Cînd griul tuturor era frumos/ Al meu nu era nici măcar cît un ac/ Atunci cînd am vrut să sap și să semăn pentru că aveam mare nevoie de grîu/ Nu mi-a dat nimic/ Deci nici eu nu-i voi da/ În zadar mă blamezi/ Dacă-i răspund în același fel.”

² Printre cele mai interesante analize ale acestor intermedii comice se numără și aceea a lui John Speirs: *The Towneley Shepherds Plays*, în vol. Boris Ford: *The Age of Chaucer*, Penguin Books, Aylesbury; Hazell Watson and Viney, 1965, pp. 167—174.

³ „Toate oile mele s-au dus/ Nu mi-a mai rămas nici una/ Au fost distruse de mizerie/ Acum cerșesc și împrumut”.

venit cu care se încheie masa, păstorii sînt treziți de vestea venirii pe lume a lui Crist. Comentariile pe marginea iernii pline de greutate și a mizeriei cu care începe cel de al doilea episod, cuprind accente mai dureroase, mai puternice.

„Ist SHEPHERD: *But this weather is cold, and I am ill wrapped*

*My hands in frost's hold,
So long have I napped
My legs thy fold, my fingers are chapped,
It is not as of old for I am lapped
In sorrow
In storms and tempest,
Now in the east, now in the west,
Woe to him who has no rest
Now or tomorrow“¹.*

Ecoul suferințelor celor mulți capătă deodată o impresionantă rezonanță:

*„But we simple shepherds that walk on the moor,
Are soon by richer hands thrust out of door;
No wonder as it stands, if we be poor,
For the tilth of our lands lies as fallow as the floor
As you know
We are so lamed,
Overtaxed and maimed,
And cruelly tamed,
By our gentlemen foe“².*

Durerea și amărăciunea fac loc unui cîntec nostalgic, îngăduind astfel intrarea lui Mak, primul bufon al teatrului englez. Șiret, lipsit de scrupule, Mak își urmărește interesul profitînd de somnul păstorilor cărora le fură o oaie. Reușind să o ducă acasă, se întoarce prefăcîndu-se o dată cu sosirea

¹ „Primul păstor: Dar timpul e friguros și eu sînt prost îmbrăcat/ Mîinile îmi sînt înghețate atît de mult am moțait/ Picioarele îmi sînt ude și degetele crăpate/ Cauza nu e bătrînețea ci faptul că am stat în durere/ În furtuni și în ploi/ Fie că am fost către răsărit, fie că am fost către apus/ Vai de cel care nu are odihnă nici acum și nici în viitor.“

² „Noi, /simplii păstori care rătăcim tot timpul în mlăștină/ Vom fi în curînd aruncați afară de cei bogați/ Nu e nici o mirare, dacă sîntem săraci/ Deoarece arătura pămîntului nostru este ca și pămîntul înțelenit/ După cum știți/ Sîntem schilodiți/ Încărcați de impozite și mutilați/ Și îngrozitor de oprimați/ De dușmanii noștri gentilomii/.

dimineții că se trezește și el dintr-un somn adînc și plin cu semne prevestitoare. Pretextînd că și-a văzut, în vis, nevasta cu un copil mic, el se face nevăzut înainte ca păgubașii să descopere pierderea. În curînd, însă, furtul îi pune pe oameni pe drumuri. O bănuială îi aduce și în casa lui Mak care așezase, între timp, oaia în leagăn. Vinovatul este gata să-și primească pedeapsa dar clopotele și glasul îngerului îi îndeamnă pe păstori să-l ierte.

În Germania marile spectacole au fost realizate în egală măsură și de breslele meșteșugărești și de autoritățile ecleziastice. Misterul de la Freiburg, din 1516, datorat în întregime meseriașilor orașului este un adevărat exemplu pentru modul de rezolvare a spectacolului în colectiv. Misterul a fost deschis de zidarii care i-au reprezentat pe Adam și Eva alături de îngerul cel bun și diavolul ademenitor. Brutarii au interpretat pe profeți, pe împăratul August, pe Arhanghelul Gabriel și personajele din scena Bunei Vestiri. Croitorii au avut în sarcina lor pe regii magi, iar cismarii, familia pămîntească a lui Crist. Misterul din Freiburg, cuprinzînd faptele biblice de la crearea lumii și pînă la judecata din urmă, face parte dintre misterele mute. Este o succesiune de tablouri vii, bazate pe grupări plastice, gesturi sugestive, costume frumoase.

Misterele mute sau procesiunile cu tablouri vivante s-au bucurat de popularitate și în Franța.¹

¹ Max von Boehm citează în *Das Bühnen Kostum* (Berlin, 1921.p. 454—478) un document referitor la misterul mut prezentat în 1536 la Bourges; „la ora 6 dimineța, primarul și mai marii orașului, călare pe asini, în tovărășia funcționarilor de frunte, în număr de 36, în haine roșii și verzi — pe jos — fiecare din ei cu o ramură înflorită în mîini s-au îndreptat... către mănăstirea Sfintei Sulpicia din Bourges, unde se strînsese deja o mare parte a cetățenilor, care urmau să înfățișeze personajele misterului. După dejunul la care au participat toți cei prezenți, cetățenii s-au împrăștiat prin camerele și locurile anume pregătite pentru costumarea lor... În jurul orei 11, au ieșit cu toții din mănăstire, în ordinea următoare: la început reprezentantul regelui și al reginei de Navarra, călare pe măgar, cu o ramură în mînă, însoțit de 12 sergenți, și ei cu ramuri înflorite, care-și croiau drumul prin mulțime. În acea parte a orașului, poporul se strînsese în așa măsură, încît nu mai cu mare greutate reușeau să faci rost de trecere. Procesiunea a fost deschisă de cinci trompetiști, un gornist, patru toboșari elvețieni

În Germania, caracterul ciclic al misterelor s-a impus mai ales cu prilejul procesiunilor mute; spectacolele misterelor de Paști sau Crăciun: *Osterspiele* și *Weinachtsspiele*, grupînd îndeosebi evenimente legate de sărbătoarea respectivă.

Viena este orașul în care se dezvoltă, în secolul al XV-lea, o puternică viață teatrală. Între 1437 și 1486, capitala Austriei cunoaște cîteva montări celebre cu piese consacrate patimilor lui Crist, prezentate de Paști și cu prilejul sărbătorii Corpus Christi. Organizate de oraș și de autoritățile ecleziastice, spectacolele se desfășoară în jurul bisericii Sfîntul Ștefan, fiind interpretate de membrii unei asociații de diletanți care și-au luat numele de *Fraternitas Corporis*. Apogeul lor este atins o dată cu intrarea în arenă și contribuția lui Wilhelm Rollinger, regizor, pictor scenograf și organizator de spectacole. Alături de Viena se afirma în sudul Germaniei Lucerna¹ și Donaueschingen, iar în nord marile centre

și doi flautiști. După ei veneau doi diavoli, cu părul lung pe cap... acoperiți în așa fel încît păreau că aruncă foc. Veneau apoi mîndri, învîrtindu-se tot timpul, alți patru diavoli, îmbrăcați în culori țipătoare, cu aripi... Patru dintre ei, în auriu și argintiu, ceilalți doi în roșu și violet, cu șerpi, șopîrle, și alte jivine brodate pe trupul lor... Pe urmă, un dragon uriaș, lung de 12 picioare, care-și mișca capul, ochii, coada și scotea limba aruncînd flăcări. Între aripile lui stătea Satana îmbrăcat în catifea roșie, împodobit cu un șarpe, care-și învîrtea tot timpul capul și coada. După ei urma cerberul, paznicul iadului, îmbrăcat într-o haină roșie, dungată cu aur... Pe urmă Proserpina, din pieptul căreia curgea tot timpul sînge... Iadul, lung de 14 picioare și lat de 8, se înfățișa sub formă de stînci, deasupra cărora se înălța un castel în flăcări. În castel era Lucifer, căruia i se vedea numai capul, umerii și pieptul".

¹ Date interesante în legătură cu spectacolele din Lucerna se găsesc în studiul lui Edmund Stadler: *Das theater der Antike und des Mittelalters*; vol. cit. pp. 541—542: „Reprezentările de Paști jucate la Lucerna (*Luzerner Osterspiele*) ale căror nume nu provin din tema piesei, ci de la perioada în care se juca, fie o săptămînă înainte, fie o săptămînă după Paști, cuprind întreaga istorie despre viața Mîntuitorului, culminînd cu Patimile. În jurul anului 1480 au avut loc primele reprezentații publice ale așa-numitei *Luzerner Urspiel* (Piesă primitivă din Lucerna) jucată în piața de pește, care numai din secolul al XVIII-lea se numește piața de vin. O parte a cheltuielilor reveneau orașului. Organizatoarea era Corporația încoronării Domnului nostru Isus Christos, existentă și astăzi, care în perioada dintre ultimele două războaie mondiale s-a evidențiat din nou prin reprezentațiile misteriale. Corporația fusese înființată în 1470 pentru întărirea credinței, luîndu-și ca una dintre sarcinile principale organizarea misterelor. În secolul al XV-lea pot fi constatate reprezentații în anii 1481, 1490 și 1495, textul luînd proporții atît de mari, încît în 1500 au fost necesare două zile întregi a cîte 11 ore fiecare. Autorul piesei primitive de la Lucerna nu este cunos-

hanseatice: Osnabrück, Hamburg, Dortmund, Lüneburg, Nordhausen, Stolberg și Wittenberg.

În spectacolele misteriale germane apar teme și personaje noi, originale. Un personaj este Anticrist creat pentru prima dată, după cum am mai arătat, în *Ludus de Antichristo*, o dramă liturgică din secolul al XII-lea, cu vădite note critice antipapale, sălașul lui Anticrist fiind însăși Roma, iar împăratul german singurul apărător al credinței. Popularitatea lui Anticrist este atît de mare încît el își va face loc pînă și în farsele de carnaval. În afară de Anticrist un loc de seamă îl ocupă în misterele germane scenele din infern cu implicații contemporane și cotidiene. În *Redentiner Osterspiel* (Piesa de Paști redentină) iadul a rămas pustiu deoarece Crist i-a eliberat pe toți cei condamnați la viața veșnică. Pentru a potoli supărarea lui Lucifer, diavolii merg pe pămînt în căutare de noi păcătoși, dar se întorc cu mîinile goale. Disperarea infernului se spulberă în clipa în care-și aduc aminte că la Lübeck există brutari care pun prea puțină drojdie în făină, preoți care-și petrec timpul în circiumă, și alți păcătoși care pot popula infernul.

Multe mistere germane conțin rezolvări originale ale unor personaje ca Iosif, Maria, sau Maria Magdalena. Într-o lucrare de la Frankfurt, de prin 1493, se găsește nu numai o amplă și emoționantă plîngere a Mariei ci și originale intervenții critice în prezentarea soldaților care-l torturează pe Crist.

Textul s-a pierdut, dar el poate fi reconstituit după *Misterul Patimilor* jucat la Donaueschingen. Nu știm ce s-a întîmplat cu el la reprezentațiile din 1504, 1518, 1526, 1531, și 1533. Consiliul orășenesc din Lucerna, care în secolul al XVI-lea numea regizorii, socotea că modificările și completările necesare textului îi aparțin, iar textul piesei de Paști era considerat ca proprietatea sa. Regizor era în 1538 istoricul Hans Salat, care se evidențiasse în 1537 cu piesa sa *Fiul rătăcitor*. În 1545 și 1560 regizor a fost Zacharias Bletz, care a înscenat în afară de aceasta, în 1549, și o piesă despre *Anticrist și Judecata de Apoi*, cu o durată de două zile. Lui i se atribuie introducerea unor scene comice. În 1571 grefierul Hans Kraft preia conducerea. Cel mai renumit regizor din Lucerna și unul dintre cei mai cunoscuți din Europa în secolul al XVI-lea era însă Renward Cysat, născut în 1545, la Lucerna, originar după tatăl său din Milano.

În 1577, a înscenat o piesă cu o durată de două zile, scrisă de el, despre *Găsirea Sfintei Cruci*, un fel de continuare a piesei de Paști, iar în 1583 și 1597, vechile piese de Paști. El a mai pregătit și ultima reprezentație a acestor festivaluri religioase, care a avut loc însă în 1616, doi ani după moartea sa, sub conducerea preotului Martin Matzinger".

Apostolii capătă și ei, alături de multiple trăsături omenеști, și accente comice. Într-un mister vienez din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea, auzind despre învierea Domnului, ucenicii se iau la întrecere: care va ajunge cel dintîi la groapă. Spre hazul tovarășilor săi, Petru fiind cel mai bătrîn, și schiop pe deasupra, ajunge abia la sfîrșit. Într-un mister din Sterzingen (Tirol), scena a fost amplificată și cu ironiile apostolului Ioan, care-l acuză de întîrziere în compania vreunei sticle cu vin.

MAI AMĂNUNȚIT DESPRE PRIMELE SPECTACOLE DE MASĂ DIN EUROPA

Dincolo de text, cercetătorul este preocupat să descopere spectacolul, modul în care operele au prins viață în coloratele piețe ale orașelor medievale.

Calitatea spectacolelor misteriale a fost uneori pusă sub semn de întrebare din pricina interpretării lor de către diletanți, uitîndu-se faptul că meseriașul de acum cîteva veacuri a adus în jocul său, în punerea în scenă, migală, pasiune, naivitate, dăruire și inspirație. Pregătirea spectacolului însemna atentă grijă pentru fiecare detaliu, muncă, bucuria creației și satisfacția realizării frumosului. Chiar dacă modul de rezolvare a scenei juxtapuse a diferit după țări, tradiții, obiceiuri, utilizîndu-se mansioanele așezate pe o estradă în Franța, estradă cu decoruri separate montate în piața orașului în Germania, dispunerea locurilor de joc în formă de cerc în jurul spectatorilor din Țările de Jos, sau carele mobile — „pageant”-urile din Anglia, întotdeauna el a presupus efort susținut, o adevărată știință regizorală, temeinice cunoștințe tehnice și scenografice, simț plastic, inventivitate în costume și asocieri de forme și culori.

În afara picturii și sculpturii gotice, influențate adeseori de arta spectacolului și la rîndul lor cu un rol de seamă în determinarea măiestriei pictorilor scenografi, la dispoziția cercetătorului se găsesc valoroase documente ale epocii care relatează modul de rezolvare al montărilor medievale.

Dacă răsfoim numai *Le livre de conduite du Régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à*

*Mons en 1501*¹ (Cartea regizorului și registrul de socoteli pentru Misterul Patimilor jucat la Mons în 1501) și tot avem o imagine destul de completă a uriașei capacități de organizare și muncă, a atenției acordată detaliului și a simțului scenic al modestului și anonimului artist medieval. Spre deosebire de Paris, unde Confreria patimilor rezolva singură variatele sarcini care-i reveneau în montarea pieselor, la Mons pregătirea *Misterului Patimilor* a lui Arnoul Gréban a presupus apelul la toți meștrii orașului, chemându-se și străini acolo unde artizanii locali n-au făcut față. Fiecare amănunt de decor, mișcare, costum, joc a fost pus la punct cu câteva luni mai înainte, antrenându-se timplari, croitori, zugravi, fierari, pirotehnicieni². Asociind destul de liber elementele naturaliste cu cele convenționale, meștrii medievali s-au străduit să ajungă la desăvârșire.

La Mons ca și la Valenciennes, mai tirziu, s-a făcut apel la o estradă uriașă pe care au fost așezate decorurile. În partea stîngă era infernul, o gură de balaur cu dragoni și șerpi, „aruncînd flăcări și foc pe nări”, în partea dreaptă, paradisul ceresc și paradisul pămîntesc cu copaci și flori frumos colorate, cu îngeri care înălțau melodioase imnuri, imagine a încîntării și fericirii. La mijloc, sugestiv rezolvate din punct de vedere arhitectonic, Damascul, modesta căsuță a lui Adam și Eva, corabia lui Noe, Nazaretul, Betleemul, Egiptul cu palatul și templele Faraonilor, Ierusalimul, casa lui Pilat și bineînțeles nelipsita și impresionanta Golgotă. Nenumărate efecte sonore au însoțit spectacolul, în special tunete: „*Maistre Jehan du Foyt n'avait pas moins de 17 personnes, nous l'avons dit, pour produire... à l'air les tonnaires*”³. Tot atît de însemnate au fost și efectele luminoase, în special separarea întinericului de lumină în momentul creației, sau cele tehnice, apariția firmamentului celest, a pămîntului, a arborilor și a florilor ieșite pe neașteptate din trape. Înainte de a începe

¹ Publicat de Gustave Cohen, Strasbourg, L'Imprimerie Alsacienne, 1924.

² În *Le livre de conduite de régisseur* (ed. cit.) la pag. LVII se specifică că s-a plătit o mare sumă curelarului Godeffroy du Pont, care a realizat „șerpilor aruncători de flăcări”.

³ „Maestrul Jehan de Foyt avea nu mai puțin de 17 persoane, am spus deja, pentru a produce tunetele”. (*Le livre de conduite du régisseur*, ed. cit. p. 7.)

scena lui Cain și a lui Abel se precizează: „*Nota: que en cest endroit soit préparé la carbon et alumé... adfin qu'il soit tout ardent quant cy-après Abel fera son sacrifice*”¹.

Un atît de amănunțit caiet de regie nu putea să nu cuprindă și detaliate indicații de joc și mișcare. Actorii sînt întotdeauna avertizați înainte de intrarea în scenă: „*Soient adverts Esdras et Eliachim d'eux en aller sans dire mot en leur logis mais. Joseph n'y doit point entrer jusqueà tant que on luy dira et que Marie soit entrée en son logis première*”².

Cu deosebită nerăbdare aștepta publicul surprizele pirotehnice sau jocurile de apă, fîntînile țîșnitoare, apa izvorînd din stîncă lovită de Moise, potopul etc. Pline de ingeniozitate sînt și trapele care îngăduie apariția și dispariția personajelor, pîrghiile cu ajutorul cărora se înalță Crist spre cer sau coboară Sfîntul Spirit³.

Documentul din Mons relevă amplu și natura muzicală a spectacolului medieval, subliniind nenumăratele intervenții ale corului și ale orchestrei. În afara faptului că misterele au fost scrise în versuri și recitarea lor era bazată pe urmărirea ritmului interior și a rimei, intervențiile cîntăreților,

¹ „Notă: în acest loc să fie pregătit cărbunele aprins pentru ca el să poată arde cînd Abeliși săvîrșește sacrificiul”. (*Le livre de conduite du régisseur* ed. cit. p. 14.)

² „Să fie avertizat Esdras și Eliachim, pentru a merge în liniște la locurile lor. Iosif nu trebuie să intre însă pînă cînd nu i se va spune și pînă cînd Maria nu va trece prima la locul ei. (*Le livre de conduite du régisseur* ed. cit. p. 121.)

³ Un alt document interesant în legătură cu natura montării medievale se găsește în *Histoire de la ville et du comté de Valenciennes* a lui H. d'Outreman apărută la Douai, 1639, reprodus de L. Petit de Jullville, în *Les Mystères*, ed. cit. vol. II, p. 155; aici se vorbește pe larg despre *Misterul patimilor*, reprezentat la Valenciennes în 1547: „Tainele raiului și ale infernului au fost atît de admirabile încît oamenii simpli au crezut că totul e vrăjitorie... Îngerii și diferite alte personaje coborau din înălțimi, fiind rînd pe rînd văzuți și nevăzuți... Arborele lui Moise era la început uscat și fără fructe. Apoi, pe neașteptate, s-a umplut de flori și roade. Sufletele lui Irod și Iuda au fost duse de diavoli prin văzduh... S-a arătat cum se transformă apa în vin, în așa fel încît puteai jura că totul e adevărat. Mai mult de o sută de oameni dintre spectatori au vrut să guste și au gustat vinul, minunîndu-se de cele văzute. Cinci piini și doi pești au fost înmulțiți tot atît de enigmatic și împărțiți apoi la mai mult de o mie de oameni, după care au mai rămas încă 12 coșuri pline cu bucate... În momentul morții Mîntuitorului pămîntul s-a cutremurat, pietrele s-au spart în bucăți, săvîrșindu-se cu o artă perfectă și alte minuni de felul acesta”.

a instrumentelor muzicale, a imnurilor religioase au contribuit la crearea unei atmosfere solemne, grave, plină de reculegere. Natura religioasă a muzicii spectacolului mistic este certă, imnurile fiind întotdeauna în limba latină. Instrumentele cunoscute au fost trompeta, citara, harpele, oboiul, violele și nelipsitele sunete de clopot. Intrările personajelor divine sau ale regilor aveau loc întotdeauna pe un fundal muzical. În decursul acțiunii, uneori, chiar personajele indică intervenția instrumentelor sau a cîntecelor. În *Ludus Coventriae*, în episodul masacrului pruncilor, sfetnicul lui Irod cere menestrelilor să cînte cu toată puterea, acoperind astfel gemetele victimelor. „*Non blowe... with all your might*“ (Acum sunați cu toată puterea). În același ciclu, Irod, convins că a reușit să-l omoare pe Isus, ordonă să cînte muzica, celebrîndu-și astfel diabolica lui bucurie: „*Perfore menestrell rove a-loawe blowe up a merry fyer*“ (Cîntă menestrelule un cîntec, fă să răsune o veselă melodie). Ajungerea la o reală măiestrie a muzicii polifonice bisericești în veacul al XV-lea dă garanția calității execuției acesteia în cadrul marilor spectacole. Corurile celebrelor catedrale cu o experiență îndelungată și corurile de copii asigurau acompaniamentul vocal, ajutați de instrumentiștii orașului.

Un adevărat banchet al culorilor era oferit de costume. Pictura gotică, după cum și grupurile statuare sau basoreliefurile marilor domuri și biserici europene poartă în bună măsură pecetea pozițiilor hieratice, cu tendințe de umanizare și însuflețire ale interpreților. Costumele asociau linia simplă și abstractă a dalmaticei Mariei sau a lui Dumnezeu cu croiala obișnuită, contemporană a veșmintelor purtate de nobili sau burghezi. Cristă purta de obicei o haină albă, cu o mantie albastră sau roșie, apărînd însă după înviere în toată strălucirea și pompa unui mare prelat al bisericii. Poziția socială, natura sau originea personajelor erau întotdeauna caracterizate prin costum.¹ Îngerii purtau aripi, evreii — caftane brodate cu litere ebraice sau cu stele, păgînii — haine turcești și orientale, profeții — haine bisericești, servitorii erau în zdrențe, soldații în armuri, diavolii cu coarne, copite și coadă sau în Germania cu o mască neagră.

Locurile de joc, mansioanele franceze, „loca“ sau estradele separate în Germania, pînă și „pageant“-urile englezești urmează schema estradei din Mons sau a estradei din Valen-

ciennes, avînd de o parte paradisul iar de cealaltă infernul, ca o materializare a ideii dualismului naturii umane și a universului.

Unul din cele mai interesante principii de rezolvare a spectacolului medieval este acela al simultaneității timpului și spațiului. Pentru publicul acelor vremuri era firesc să vadă în același timp același personaj în mai multe locuri: ieslea din Betleem alături de Golgota, actul creației paralel cu învierea. Utilizat și în artele plastice, în special în pictură, s-a pus pe bună dreptate problema originii acestui principiu. Chiar dacă au fost cercetători care au susținut rolul deosebit al artei spectacolului în răspîndirea concepției legate de simultaneitatea timpului și a spațiului, adevărul nu pare a fi de partea lor. Mai degrabă se poate vorbi despre faptul că teatrul a folosit un element apărut în artele plastice în epocile anterioare. Ernst Grube, într-un studiu consacrat naturii reprezentației medievale constată că „Reprezentarea de imagini simultane apare deja la începutul artei creștine. Chiar dacă facem abstracție de plastica sarcofagelor, deoarece, datorită împărțirii în fragmente prin coloane sau copaci, ea prezintă o oarecare delimitare a sceneilor, totuși putem întîlni pe fildeșuri foarte vechi, cum ar fi, de pildă, tablele Reider din München și alte opere similare, o aparentă simultaneitate de evenimente separate ca spațiu și timp. Arta apuseană se bazează pe opere din antichitatea tîrzie, în special pe pictura în miniatură și obiectele sculptate în fildeș, de unde artiștii au preluat acest principiu“¹.

Îmbinînd într-o formulă originală reprezentarea convențională, cu trăirea, actorul medieval a accentuat în mod deliberat efectele exterioare, mergînd, fie către o gravitate exagerată, fie către burlescul violent al scenelor comice. Cu toate că interpreții sînt diletanți, jocul lor nu a fost nici dezordonat și nici lipsit de logică interioară. Cadrul sărbătoresc în care avea loc reprezentarea misterului a impus și matura lui realizare. Prezentarea unui spectacol mistic a coincis întotdeauna cu încetarea oricărei activități, fiind așteptat cu înfrigurare luni sau uneori chiar ani de zile. Era

¹ Ernst Grube. *Die Abendlandisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche* din „Maske und Kothurn“, 3. Jahrgang, 1957, Heft 1, p. 39.

precedat de o defilare a capilor cetății în frunte cu primarul și consilierii comunali și se termina cu un vesel și zgomotos banchet colectiv. Comunicarea directă cu publicul, participarea acestuia entuziastă, furtunoasă sau din contră, tăcută, reținută îi solicita pe actori pînă la epuizarea totală.

Spectatorului medieval i s-a părut firesc ca rolurile feminine să fie interpretate de bărbați sau de tineri¹ dar a pretins adeseori realizarea aproape naturalistă a chinurilor lui Crist sau a torturii martirilor. Există interesante documente în care se relatează primejdiile ce au amenințat uneori pînă și viața interpreților. Remușcările, chinurile, frămîntările lui Iuda ajungeau pînă la adevărata lui încercare de sinucidere. Tortura de ceasuri a lui Crist, împreună cu răstignirea lui puteau să-l coste pe interpret cu ușurință pînă și viața. În anul 1500, în Germania, în timpul reprezentării unui mister în fața regelui Ioan al II-lea al Suediei, interpretul lui Longinus l-a lovit atît de puternic pe răstignit încît acesta a leșinat, fapt care l-a revoltat pe regescul invitat, făcîndu-l să sară pe scenă și să-l omoare pe exaltatul actor. L. Petit de Julleville citează în *Les mystères*² prețioase date în legătură cu *Misterul patimilor*, jucat în 1437, la Metz, cînd un preot pe nume Nicolas din Neuchâtel, care-l juca pe Crist, era să moară pe cruce, fiind readus cu mare greutate la viață. Se pare că în același spectacol era să-și piardă viața în momentul spînzurării și interpretul lui Iuda, salvat numai în urma unor serioase frecții cu oțet. Aspectele mai sus citate au adeseori un caracter anecdotic, relevînd însă o latură a acelei dăruiri totale care-i ajuta pe interpreții medievali să-și realizeze convingător complexele lor personaje.

O dată cu evoluția și perfecționarea artei spectacolului, a avut loc și o îmbogățire a mimicii, a gesturilor, căutîndu-se neînterupt corespondențe cu adevărul vieții.

Cu tot succesul de care s-a bucurat misterul, a venit și momentul dispariției lui. În Franța s-a stins o dată cu pătrunderea umanismului, în Anglia o dată cu reforma. Misterul din Wakefield s-a jucat pentru ultima dată în 1576, cel din York în 1572, iar cel din Chester în 1573. În sudul Germaniei,

în special în regiunea bavareză, transformat, modificat în forme hibride, și-a continuat existența, ajungînd pînă în zilele noastre în mare parte datorită contrareforme. Spectacolul medieval a dispărut atunci cînd societatea și artiștii au căutat alți termeni pentru a continua dezbaterile pe marginea destinului, găsindu-i în viață, în istoria națională sau în cultura antică. A rămas însă din practica spectacolului misterial o bună educație teatrală a publicului simplu, care-l va ajuta să înțeleagă și să-și însușească cu ușurință subtilitățile culturii umaniste și idealurile noii perioade.

¹ Femeile au apărut foarte tîrziu. În Germania, de exemplu, se semnalează apariția unei interprete în rolul Mariei, abia în 1503, la Sterzingen.

² Paris, 1888, vol. II, pp. 12—13.

DATINILE DE PRIMĂVARĂ ȘI TEATRUL

Apariția prin **jurul** anului 1200, a piesei *Courtois d'Arras*, povestea simplă a fiului risipitor, întors acasă după îndelungi peregrinări, consemnează începutul direcției laice a teatrului medieval, eliberată de temele biblice, de dogmele religioase, îndreptată către viața obișnuită, pornită să aducă pe scenă nenumăratele ei aspecte, surprinse ca într-un capricios joc de oglinzi, când bine așezate, când strîmb și batjocoritoare. Apartenența acestei piese repertoriului jonglerilor **profesioniști** atestă legăturile teatrului profan medieval cu arta histrionilor și a mimilor romani. În afara lor, însă, **asupra** teatrului medieval laic și-au pus pecetea și tradițiile populare, ritualurile și jocurile proprii epocilor precristiane ale **lumii** celto-germane. Farsele de carnaval germane, dar **mai** cu seamă creația lui Adam de la Halle, poet și scriitor **din** cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, se datoresc și altor izvoare decît cele ale histrionilor sau existenței **elementelor** comice în țesătura dramelor semiliturgice sau a miracolelor. Piesele poetului din Arras *Le jeu de la Feuillée* și *Le Jeu de Robin et de Marion*, alături de farsa de **carnaval** germană, sînt o dovadă a faptului că originalitatea deplină a teatrului european a avut nevoie de moștenirea **latină** grefată însă pe izvoarele culturii populare celtice, germane și scandinave. În străvechea cultură păgînă din **nordul** Europei, cele mai interesante elemente dramatice au fost **legate** de ritualurile de primăvară, de sărbătorile de mai. Ele l-au inspirat pe Adam de la Halle, pe autorii farselor de pe malul Rinului și au dat literaturii și poeziei medievale **prețioasa** ei strălucire, tinerețe, grație și duiosie. Frumose **descrieri** ale sărbătorilor de mai, cu cortegii de fete împodobite cu flori și frunze, care se îndreaptă către roman-

tice și tainice păduri, descoperim în cîntecele truverului picard Willaume li Viniers din secolul al XIII-lea. În romanul cavaleresc *Guillaume de Dole* este pe larg descris orașul împodobit cu flori în cinstea sărbătorilor de mai. În romanul provensal *Flamena* sau *Flamenca* din veacul al XII-lea, se evocă sugestiv și colorat aceste evenimente poetice. Ample date despre jocurile de mai ale tinerilor care se distrează bătîndu-se cu buchete de violete, se găsesc și în romanul anonim englez *The court of love* (Curtea dragostei). În Germania amintirea acestor obiceiuri de primăvară se găsesc în variantele epico-dramatice ale jocului lui Neidhart — *Neidhartspiel*, în care pasaje recitate se îmbină cu scene interpretate. Arhiducesa de Austria îi promite lui Neidhart să-l aleagă cavalerul ei pentru un an, dacă-i arată prima violetă. Fericit, tînărul caută floarea. După ce o găsește o acoperă cu pălăria și se duce s-o cheme pe arhiducesă, dar la întoarcere, floarea dispăruse, fiind ruptă fără milă de un țaran.

Poezia are rădăcini în ritualurile de primăvară menționate în documente încă din secolul al XII-lea. La curtea lui Leopold al VI-lea din Viena a existat obiceiul excursiilor în luna martie, pentru găsirea primei violete. Ea era dăruită arhiducesei, simbol al primăverii ce se apropia. *St. Pauler Neidhartspiel* (Jocul Neidhart din St. Paul), primul text din secolul al XIV-lea care dramatizează acest obicei pare a-și avea izvorul în Austria, în Carinthia și se datorează cîntăreților ambulanți. Popularitatea piesei a fost atît de mare încît în curînd apar noi și noi variante pînă la *Das grosse Neidhartspiel* (Marea piesă a lui Neidhart) în care sînt evidente mai cu seamă adaosurile muzicanților ambulanți, implicațiile comice și satirice; răzbunarea lui Neidhart împotriva țaranilor este dusă atît de departe încît îi rade pe cap în timpul somnului și îi îmbracă în rasă de călugări.

Ca o adevărată explozie de viață și bucurie înflorește în sudul Franței, sub pana trubadurilor, „pasturela”, poezie naivă dar sinceră, avînd ca eroi păstori și păstorite, care refuză dragostea cavalerilor, preferînd să rămînă în mijlocul naturii. Printre cele mai reușite se numără cele compuse de Thibaut al IV-lea conte de Champagne și rege de Navarra care are și meritul de a le fi răspîndit și în restul Franței, poate chiar pînă în îndepărtatul Arras. Cu siguranță că Adam

de la Halle a luat de la Jean Bodel arta de a rezolva scenic întâmplările cotidiene sau portretele compatrioților, și de la trubaduri poezia dragostei și fiorul liric. În afară de apelul la moștenirea literară, spiritul său s-a îmbogățit, adăpîndu-se la izvoarele populare. Zînele nopții, regele văzduhului Hellequin intră în teatrul lui Adam de la Halle direct din basmele copilăriei lui. *Jocul lui Robin și Marion*, în aparență simpla dramatizare a unei pasturele, în fond o amplă evocare a dansurilor și sărbătorilor populare, a fost compusă departe de patrie, la Napoli, la curtea lui Carol d'Anjou. Prima sa lucrare, *Jocul Frunzarului*, cu interesante note autobiografice a fost scrisă înainte de a părăsi Arras-ul. În alexandrini îngrijit lucrați, poetul, eroul principal al piesei, împărtășește spectatorilor dorința lui de a părăsi orașul natal, îndreptându-se spre Paris: „*Seigneurs, sachez pourqui j'ai mon habit changé,*

*J'ai été avec femme et reviens au clergé
Je renonce à ce que d'abord j'avais songé*“.¹

În săltărețe octosilabice, vecinul său Guillot încearcă să-l împiedice să-și părăsească nevasta. Cu fin simț de observație Adam de la Halle îi dezvăluie pricina schimbării sentimentelor sale, arătându-i că ele au fost doar o iluzie:

*„Amour me prit précisément
En ma plus bouillante jeunesse
Quand la verte saison nous presse
Et nous met au coeur le désir.
C'était en été, le zéphir
Soufflait doucement son haleine,
J'étais auprès d'une fontaine,
A l'onde pure au sein des bois
Tandis que j'entendais la voix
Des oisillons dans le feuillage
C'est alors que je vis l'image*

¹ „Domnilor, știți pentru ce am hainele schimbate/ Am fost însurat dar acum mă întorc în rîndul burlacilor./ Renunț la ceea ce visasem mai înainte“.

*De celle dont j'aimai la grâce,
Et qui me semble laide et grasse...*“¹

Poetului nu-i scapă nici un prilej să-și ironizeze părințele-i zgîrcit, concetățenii și mai ales concetățenele, vorbărețe și birfitoare. Un prieten al lui Adam de la Halle, Riquèce Auris își aduce aminte că ei s-au adunat la marginea pădurii, acolo unde urmează să sosească zînele împreună cu Hellequin, regele vînturilor. E ora tainică a nopții, cînd își fac apariția: Morgue — Morgana, Maglore, Arsile și mesajul lui Hellequin, Groguesat. Cel din urmă are sarcina să-i amintească frumoasei Morgue de dragostea stăpînului său. Zîna e capricioasă, mofturoasă și, în plus, îndrăgostită de Robert Soumillons, șeful unui „pu“ din Arras și rivalul de frunte al lui Adam de la Halle, admirabil prilej pentru acesta din urmă de a-și batjocori adversarul. Pînă la sfîrșit, Morgana se lasă convinsă de argumentele aduse și acceptă, o dată cu sosirea dimineții, dragostea lui Hellequin. Atmosfera de basm, inteligent, subtil colorat cu elemente de polemică literară, capătă note stranii, o dată cu apariția unei uriașe roți a Fortunei, ținută de o femeie mută, surdă și oarbă. Văzînd-o, zînele comentează cu amărăciune despre nesiguranța destinului omenesc călăuzit de această roată care aruncă la împlinire pe oameni de pe culmile gloriei în prăpăstiile nenorocirii. Venirea zorilor le alungă pe zîne, readucînd pe scenă cotidianul începutului. Reapar tinerii, care au petrecut între timp la cîrciumă, împreună cu un călugăr sosit de curînd de la Sfîntul Mormînt, cu traista plină de moaște. După ce se desfată pe socoteala lui pleacă cu toții la biserica Sfintei Fecioare, unde Adam de la Halle aprinde o ultimă luminare înainte de a părăsi pentru totdeauna meleaгурile natale. În *Jocul frunzarului* domină evocarea atmosferei unei nopți de vară, în care realul se amestecă cu fantasticul, oamenii își spun păsurile sau petrec la cîrciumă, în timp ce pădurea, plină de zîne, învie la lumina stelelor.

¹ „Dragostea m-a făcut prizonier/ În cea mai fierbinte tinerețe a mea/ Atunci cînd anii puțini îți dau ghes/ Punîndu-ți dorințele în inimă/ Era vară, zefirul adia ușor/ Iar eu eram lingă o fîntînă/ Cu apa limpede în mijlocul pădurii/ Și în timp ce ascultam/ cîntecul păsărelelor ascunse în frunziș/ Am văzut chipul celei a cărei grație am iubit-o/ Și care acum mi se pare urîtă și grasă“.

Disciplinându-și inspirația, poetul urmărește cu atenție în *Jocul lui Robin și Marion* elaborarea unei opere unitare, pretext pentru prezentarea în fața curții din Napoli a frumoaselor dansuri și cîntece populare franceze. În această piesă, poezia galantă a Provenței se îmbină cu robustețea țărănească; conflictul propriu unei pasturele fiind îmbogățit cu amănunte pitorești, comice și burlești. Decorul e simplu, schițînd parcă, cu trei veacuri mai înainte, cadrul dramelor pastorale: un rîu, o poiană și o colibă. Pe scenă sosește cîntînd îndrăgostita Marion:

„Robin m'aime, Robin m'a
Robin m'a demandée et il m'aura
Robin m'achete cotelles
D'écarterte bonne et belle“.¹

Este întreruptă de un cavaler indiscret căruia țărănuța îi explică că e logodită și își iubește logodnicul, deoarece e vesel și știe să cînte frumos din cimpoi, respingîndu-i astfel avansurile, cu naturalețe și fermitate. Speriat de întîmplarea petrecută cu iubita lui, Robin naiv, dar plin de umor se hotărăște să-și aducă prietenii, pe Gautier le Têtu și pe Baudon, ca s-o apere. Nu apucă să-și realizeze gîndul și e bătut de nobil spre marea disperare a fetei luată cu forța de învingător. Interesantă este mai cu seamă construcția dialogurilor, în care cîntecul se amestecă continuu cu proza cotidiană creîndu-se o atmosferă lirico-bufă de o mare originalitate. Înțîietatea o deține Marion: îndrăzneată, curajoasă, inventivă, îndrăgostită, categoric superioară lui Robin căruia Adam de la Halle i-a dăruit, parcă în mod intenționat, o notă de stîngăcie accentuată îndeosebi în momentul înfrîngerii:

„Hélas! hélas! J'ai tout perdu!
Mes cousins qui n'arrivent point
Et le seigneur est déjà loin.
Un soufflet!“².

Convins pînă la urmă de constanța de neînfrînt a fetei, cavalerul o eliberează și pasturela se transformă o dată cu

¹ „Robin mă iubește/ Sînt a lui Robin/ Robin m-a cerut de nevastă/ Și mă va avea/ El mi-a cumpărat o fustă stacojie bună și frumoasă“.

² „Vai! Vai! am pierdut totul/ Și verii mei care nu mai sosesc/ Gentilomul a ajuns deja departe/ Și palma!“

sosirea prietenilor într-un ritual al nunții și al tinereței. Robin, Marion, Huart, Peronelle, Baudon și Gautier își sărbătoresc bucuria reîntîlnirii, jucîndu-se de-a regele și regina, ghicindu-și reciproc dorințele, îndeplinindu-le, aducînd ofrande pe altarul dragostei, rîzînd, sărutîndu-se cu patimă sau ospătîndu-se cu voie bună. Păstorii și păstoritele lui Adam de la Halle au toate datele unor personaje modelate după realitate. Robin nu oftează neputincios și timid după iubita lui, ci o mușcă vîrtos de obraji comparați, prozaic dar pitoresc, cu o fragedă bucată de brînză.

„MARION... Mais voyer comme il m'embrasse
Même il m'a mordu au visage
ROBIN: Je croyais tenir un fromage
Tant je te sentis tendre et molle
Approche, et pas tant de paroles!
Laisse-moi te prendre en mes bras!“¹

Dansul, dragostea și cîntecul se împacă admirabil cu pofta de mîncare. Alături de sărutul înfocat al iubitelor, tinerii își doresc și „o friptură bună de porc cu usturoi și nuci, un pateu gras și un clapon bine hrănit“. Iar în chip de față de masă: „Mets ton jupon comme nappe“².

Creația lui Adam de la Halle este singulară deoarece teatrul, mai ales cel laic, legat de mediul orășenesc nu va mai fi sensibil decît la persiflări și sarcastice dezvăluiri ale slăbiciunilor omeniești sau la scopuri educative, bine precizate, iar lumea artistocratică nu dezvoltă arta scenică, preferînd dansul, muzica, poezia sau jocul subtil și plin de fantezie al romanelor și nuvelor.

Pînă și contemporanii lui Adam de la Halle au adoptat un alt ton și au apelat la alte izvoare de inspirație. Rutebeuf, autor al unui monolog comic, *Le dit de l'herberie* (Despre ierburi), și un dramaturg anonim, cam din aceeași perioadă, originar se pare din Tournai căruia i se datorează farsa *L'enfant et l'aveugle* (Copilul și orbul), au cultivat genuri care vor cunoaște o mai mare popularitate și un viitor mai sigur, cel

¹ Marion: Ia uitați-vă cum mă îmbrățișează. M-a mușcat chiar de obraz.

Robert: Am crezut că am în brațe un caș. Atît erai de moale și caldă. Ei hai! apropie-te și lasă vorba. Îngăduindu-mi să te string în brațe“.

² „Puneți fusta în loc de față de masă.“

puțin pentru moment, decât operele poetului din Arras. *Despre ierburi și Copilul și orbul* îndatorate — așa cum s-a mai arătat — și artei jonglerilor și histrionilor au dat un impuls creației comice, zeflemelei și râsului batjocoritor, propriu sărbătorilor de carnaval. Mai mult chiar decât *Copilul și orbul*, monologul lui Rutebeuf pare să fi fost chiar destinat profesioniștilor, recitarea lui presupunând măiestria interpretării și tehnica cuvântului. Descrierea colorată și exagerată a celor mai năstrușnice locuri și țări prin care a trecut în lungile-i peregrinări eroul principal — un negustor de ierburi de leac — se asociază cu cunoașterea psihologiei fiecărui client în parte, schimbarea tonului în funcție de cea mai mică reacție de plictiseală sau neîncredere a ascultătorilor. *Copilul și orbul* aduce o lume, preferată uneori de literatura medievală, aceea a cerșetorilor și a vagabonzilor. Un cerșetor orb, bogat însă și din cale afară de zgîrcit, își ia drept ajutor pe un biet orfan. Flămînd și înrăit, copilul îi ia toate paralele, prefăcîndu-și glasul și ciomăgindu-l în voie. Duritatea, naturalismul, exagerarea, pasiunea pentru grotesc și caricatură, existente în această farsă vor fi adeseori utilizate de autorii teatrului comic medieval, dispărînd astfel complet lirismul robust al lui Adam de la Halle.

UN NOU
PERSONAJ DRAMATIC:
ALEGORIA

Directiile afirmate în mod incipient în teatrul secolului al XIII-lea par a se unifica în veacul următor, în țesătura alambicată a miracolelor. Sîntem însă în fața unei aparente armonizări, în adîncurile căreia se pregătesc drumurile diversificate de mai tîrziu.

Miracolele au avut încă de la începutul lor un fond moralizator; binele fiind totdeauna triumfător și răul pedepsit. Pe măsura afirmării ei ca o clasă socială conștientă, burghezia europeană a simțit nevoia unor dezbateri mai sobre și mai aprofundate, pe marginea acestor probleme, a descoperirii naturii și sursei răului, a găsirii celor mai bune mijloace de îndreptare, a posibilității introducerii dreptății prin forțe omenești și nu prin intervenția miraculoasă a elementelor supranaturale. Ca un răspuns la toate aceste cerințe s-a născut *moralitatea*. Chiar dacă unele puncte comune apropie moralitatea de dogmele creștine, ea aduce o înțelegere și o ierarhizare nouă a valorilor, bazată pe exaltarea virtuților personale ale omului, dobîndite prin cumpătare și muncă. Fiind supus unui scop etic bine determinat, noul gen dramatic cere intervenția conștientă și deliberată a autorului în organizarea faptelor și desfășurarea conflictului. Eliberată de obligația de a aduce pe scenă fapte din mitologia creștină sau intervenții ale personajelor supranaturale, moralitatea refuză însă să se apropie de viața obișnuită, rămînînd circumscrișă în sfera principiilor abstracte. Pentru realizarea dramatică a moralității autorii nu apelează nici la oameni și nici la fapte omenești, ci la alegorii. Utilizarea alegoriei pe scenă e un fenomen relativ tîrziu față de apariția și impu-

nerea ei în literatură sau în dezbaterile cu caracter filozofic¹. Rezultat firesc al abstractizării, al desprinderii de concret și particular, cultivate de idealismul medieval, alegoria reprezintă o încercare de materializare a ideilor pure, a esențelor, de pătrundere în substanța lucrurilor și a faptelor, de cunoaștere a lor. Despărțirea alegoriei de semnificațiile ei religioase se petrece în secolul al XIII-lea o dată cu apariția *Romanului trandafirului* (Le roman de la rose) a lui Guillaume de Lorris și Jean de Meung.

Dacă alegoria a apărut pe scenă în Germania în *Ludus o Antichristo*, folosirea ei pentru rezolvarea dramatică a moralității s-a petrecut sub influența unor modele literare englezești. Rădăcinile unor moralități de proporțiile cunoscutei *The Castell of Perseverence* (Castelul Perseverenței) apărută, după toate probabilitățile, în Anglia, în jurul anului 1406, sau a lucrării *Moralité des sept Péchés Mortels et des sept Vertus* (Moralitatea celor șapte păcate de moarte și a celor șapte virtuți), originară din nordul Franței și compusă — după Gustave Cohen — cam între 1380—1420², se găsesc în filozofia din *Piers Plowman* și în *Le Pèlerinage de la Vie Humaine* (Pelerinajul vieții omenești) a lui Guillaume de Diguelleville, inspirată după *Pilgrim's Progres* (Progresul pelerinului) de Bunyan.

Cu toate că în secolul al XV-lea în Anglia nu au fost compuse — ca număr — prea multe moralități³, ele au constituit însă, după mistere, cel mai popular gen dramatic, cu serioase influențe asupra dezvoltării teatrului din epoca Renașterii, cu ecouri profunde în drama elizabetană.

Moralitățile englezești reiau în mare măsură în formule și termeni noi dezbaterile asupra destinului omenească, spe-

¹ Ne referim la alegoria devenită principal procedeu dramatic deoarece în mod accidental ea apare alături de personajele biblice chiar și în dramele liturgice din secolul al XII-lea, de pildă în *Ludus o Antichristo*. Arnoul Gréban se folosește în misterul său de alegorii dovedind multă sensibilitate și originalitate în încadrarea lor în acțiune.

² Gustave Cohen, *Mystères et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly* ed. cit. p. CXLVIII.

³ Se păstrează numai câteva: *The Castell of Perseverence* (Castelul Perseverenței), *Mankind* (Genul uman), *Wisdom* (Înțelepciunea), *Mynde, Wille and Understanding* (Mintea, voința, înțelegerea), *Everyman* (Fiecare), *The pride of Life* (Mândria vieții) (incomplet) și *A goodly interlude of nature*, Bunul interludiu despre natură).

cifice marilor cicluri misteriale. Spre deosebire de mistere, moralitățile, de pildă *Castelul Perseverenței*, se limitează numai la existența pămîntească a omului, ocolind și excluzînd faptele biblice sau viața de dincolo de moarte. În egală măsură se evită apelul la elemente concrete, utilizîndu-se numai alegorii și personificări ale sentimentelor, stărilor de spirit, gîndurilor, viciilor sau virtuților. În moralitatea mai sus citată, avem tabloul complet al destinului uman, al răului și binelui întîlnite de om în drumul său, al necesității și libertății alegerii între ele. Ideea fundamentală din *Castelul Perseverenței* păstrată de altfel și în subtextul creației shakespeariene, este aceea a libertății voinței. Nu mai avem de-a face cu teza favorită a scolasticii despre liberul arbitru, ci cu aceea a accentuării răspunderii personale¹, a omului conștient de drepturile și valoarea sa, hotărît să-și făurească singur destinul. Similitudinea dintre concluziile acestei moralități și tezele lui Thomas d'Aquino sau ale lui William Occam sînt încă servituți ale epocii, imposibilitatea pentru autori de a găsi o altă rezolvare sau chiar pentru spectatori de a înțelege o altă viziune. Destinația ei populară, adresarea către un public obișnuit cu principiile moralei creștine, a impus folosirea procedeelor larg răspîndite și bine cunoscute. Nu trebuie uitat nici faptul că în faza ei de ascensiune, burghezia nu a renunțat cîtuși de puțin la etica creștină, adaptînd-o doar la necesitățile ei, transformînd-o în egală măsură într-o armă de luptă împotriva feudalilor și într-un mijloc de îngrădire a tendințelor de ridicare a maselor.

Moralitatea engleză, mai cu seamă *Castelul Perseverenței*, a preluat de la ciclurile misteriale și sensurile lor majore și modul de punere în scenă. Nu s-a utilizat sistemul „pageant”-urilor ci acela al scenei rotunde familiare la Wakefield. Spectatorii își împărțeau atenția între scenele jucate pe cele cinci estrade laterale și turnul castelului Perseverenței aflat la mijloc.

Așezarea personajelor: Dumnezeu la răsărit, Belial-diavolul la nord, Mundus-Lumea la apus, Caro-Carnea la sud și Coveteys-Lăcomia la nord-est, după cum și costumele

¹ Interesante aprecieri în legătură cu această problemă se găsesc în lucrarea Evei Koldewey, *Über die Willensfreiheit in älteren englischen Drama*, Würzburg, Drükerei und Verlag-Werke Konrad Triltsch, 1937.

aveau un sens simbolic evident. Cele patru elemente bune: Mila (Merci), Dreptatea (Rythwysnesse), Adevărul (Trewthe) și Pacea (Pes) erau îmbrăcate în negru, alb, roșu și verde închis. Un convenționalism strident se păstrează, de altfel, în toată istoria scenică a moralității, îngăduind spectatorului recunoașterea rapidă și concentrarea exclusivă asupra ideii filozofice. Deși determinată de intervenția conștientă și ostentativă a autorului, acțiunea are un dramatism izvoit din principiile contrare aflate în luptă, din angrenarea, în special în *Castelul Perseverenței*, a tot ce poate să însemne sinteză a viciilor și a măreției omenești. Eroul moralității este *Humanum genus* (Genul uman), Omul, care vine pe lume gol, naiv, lipsit de forță, de experiență și cunoștințe, gata să urce treptele gloriei sau să coboare în prăpastia nimicniciei. Din prima clipă el este însoțit de doi îngeri: Bonus Angelus și Malus Angelus, care își dispută influența și înțietatea, căutând să-l atragă fiecare de partea lui. La început triumfă Malus Angelus. Înainte de a cunoaște căința, remușcările și virtuțile, e firesc să vezi mai întâi viața, îi spune el Omului. Alături de Malus Angelus Omul se duce la Mundus-Lumea, care îi dă ca tovarăși de drum pe Voluptas (Voluptatea), pe Stultitia (Nebunia) și pe Detractio (Descompunerea). În peregrinările lui o întâlnește și pe frumoasa Luxuria care-i devine amantă. Intervine îngerul cel bun, trimițându-i pe Confessio (Spovedania) și Poenitentia (Penitența). În cele din urmă Omul obosit acceptă să-și părăsească prietenii de pînă atunci, retrăgîndu-se în castelul Perseverenței. Mutarea acțiunii în castelul așezat, după cum am văzut, la mijlocul amfiteatrului înconjurat din toate părțile de spectatori, coincide și cu punctul culminant al piesei. Spiritele rele năvălesc asaltînd castelul apărut de virtuți. Scena era de un efect deosebit, cu atît mai mult cu cît virtuțile aruncau o ploaie de trandafiri peste asediatori. Bătălia florilor avea și rolul unui intermediu, marcînd trecerea timpului. Din tînăr, frumos, energic, lipsit de griji, Omul reapare în fața spectatorilor bătrîn, decrepit și vlăguit. Malus Angelus își reia tentațiile, trimițându-i de data aceasta pe Avariția (Sgîrcenia) și Garcio, un tînăr fermecător dar lipsit de scrupule, ahtiat doar după bogățiile lui, fiind gata pentru ele să-i satisfacă toate capriciile. În sunet de trompete se apropie încetul cu încetul Moartea. Văzînd-o, Omul apelează la Mizericordia (Mila) dar e prea

tîrziu. Îngerul cel rău îi ia sufletul îndreptîndu-se triumfător spre Infern. În Paradis, în fața lui Dumnezeu are loc, între timp, o dispută pentru și împotriva Omului. Mila și Pacea îl imploră pe stăpînul cerului să-l salveze pe condamnat, în timp ce Adevărul și Dreptatea cer îndeplinirea justiției. Pînă la urmă Pacea cîștigă, salvîndu-l pe Om din mâinile Îngerului rău.

Într-o formă mai concentrată, *Mintea, voința, înțelegerea* repetă anumite date din *Castelul Perseverenței*. Sufletul omului, Anima, vine pe pămînt, ca și *Humanum genus*, însoțit însă în locul îngerilor, de cele cinci simțuri, de Spirit (Mynde), Voință (Ville) și Rațiune (Understanding). Diavolul conceput ca un tînăr elegant, perfect cavalier de lume, subtil și cuceritor, încearcă să ducă Sufletul spre bogăție și patimi lumești. Ar fi aproape de triumf dacă Sufletul trezit deodată în zdrențe și mizerie nu ar fi ajutat de Rațiune și Voință să apuce pe drumul cel bun.

O adevărată încheiere a disputei dintre bine și rău o avem în *Everyman*, cunoscută și într-o variantă apărută în Țările de Jos, sub titlul de *Spyghel der Salycheit van Elckerlije*. Această moralitate răspîdită și populară în lumea anglo-saxonă și pe continent în Țările de Jos și nordul Germaniei a apărut spre sfîrșitul secolului al XV-lea. Construcția ei dezvăluie nu numai o tehnică avansată, ci și un autor stăpîn desăvîrșit al resorturilor dramatice ale genului și un poet capabil să vibreze la durerea omenească. În *Everyman* întîlnim o acțiune desăvîrșit condusă, o consecventă creștere și intensificare a ritmului ei interior. Contemplînd o dată lumea, Creatorul îl descoperă pe Everyman ducînd o existență veselă și lipsită de griji. Văzînd aceasta, el cheamă Moartea, poruncindu-i să-i amintească omului că a sosit momentul plecării lui în marea călătorie. Tulburat și zguduit de neașteptata veste, Everyman își caută printre foștii lui prieteni un tovarăș de drum. Se adresează mai întâi lui Fellowship (Camaraderia). După cele mai galante încercări de a-l face să vorbească și să-și mărturisească păsul, Fellowship refuză, explicîndu-i omului că nu i se poate cere atît de mult. Vin la rînd Kyndrede (Rudele), Cosyn (Verșorii), Goods (Bogăția), Knowledge (Cunoștința), Beauty (Frumusețea), Strenght (Asprimea), Discretion (Discreția) etc. Răspunsul lor este însă același. Nimeni nu poate pleca, nimeni nu-l

poate însoți. Abia la sfârșit, Everyman își amintește de Good-dedes (Faptele bune), care zăceau lipsite de putere, undeva, într-un colț. Doar ele sînt cele care-l vor însoți dincolo de mormînt, apărîndu-l în fața judecății finale, deschizîndu-i drumul către mîntuire. Fiorul dramatic al acestei moralități a dat prilejul lui Hugo von Hofmannsthal să creeze *Jedermann*, una din cele mai valoroase și stranii opere ale neoromantismului german.

Interesant este faptul că în Anglia alegoriile se îmbogățesc, căpătînd către sfârșitul secolului al XV-lea o anumită complexitate, elemente caracterologice și psihologice omenești, certe tendințe de individualizare. În *Genul uman* se simt chiar influențe ale artei actorilor profesioniști, atît în construcția piesei cît și în modul de rezolvare a anumitor scene. Spre deosebire de *Castelul Perseverenței* sau chiar de *Everyman*, jucate de diletanți, *Genul uman* a făcut parte din repertoriul unei trupe ambulante, avînd doar cîteva personaje, fără probleme deosebite de decor sau costum. Omul, însoțit de Milă, cade victimă lui Tutivillus, pitorescul diavol din ciclul *Misterul din Wakefield*, care îi trimite drept tovarăși trei vagabonzi fără căpătii: Nowte, Newgyse și Nowadays. Construcția acestor ultime personaje relevă necesitatea interpretării lor de către profesioniști, întrucît folosesc glume piperate, au atitudini îndrăznețe, grotescul asociindu-se continuu cu umorul.

Spre sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor, moralitatea se transformă în interludiu, abandonînd tonul grav, solemn, serios, renunțînd la proporțiile impresionante și numărul mare de personaje existente inițial. *Mindria vieții* păstrată numai fragmentar și *Bunul interludiu despre natură* a lui Henry Medwall, dezvăluie procesul și etapele acestei metamorfoze. În noul gen — acela al interludiului — cultivat de primii scriitori renascentiști englezi: John Rastell, John Heywood, John Bale și Nicholas Udall, alegoria este întrebuintată pentru rezolvarea unor subiecte cu implicații pur umaniste, pătrunse de o nouă concepție și atitudine față de viață.

Cu toate că în Franța moralitatea se afirmă mai lent, ajunge în cele din urmă la o dezvoltare superioară, carac-

terizată printr-o mai mare varietate de teme și procedee decît în Anglia. După Gustave Cohen, *Moralitatea celor șapte păcate de moarte și a celor șapte virtuți* este aceea care a deschis drum noului gen. Construcția piesei e liniară, naivă și primitivă, stîrnind interesul doar prin transformarea bruscă a fiecărui personaj în contrariul său. Eroul principal, un pustnic, cheamă rînd pe rînd cele șapte păcate de moarte: Orgoliul (Orguelhe), Invidia (Envie), Minia (Ire), Avariția (Avarisce), Lenea (Accide), Lăcomia (Glouternye) și Voluptatea (Luxure) poruncindu-le să se transforme. Ca o influență tardivă a miracolelor apare și Notre Dame, care-l ajută pe pustnic în dificila lui misiune.

Importante, în această moralitate, sînt indicațiile referitoare la costumele personajelor menite să le dezvăluie identitatea. Orgoliul are în mînă un sceptru și pe cap o coroană, Minia poartă o sabie, Invidia — o floare și un șarpe. Avariția — o pungă cu galbeni, Lăcomia — un pateu apetisant și Voluptatea — o oglindă.

Preluarea moralității de către asociațiile laice de diletanți contribuie la transformarea și îmbogățirea ei. Concomitent cu „Confretria Patimilor“, în Franța iau naștere o serie de asociații compuse din studenți, notari, avocați care-și propun ca scop interpretarea unui repertoriu cu caracter laic. La Paris, funcționarii parlamentului formează asociația denumită „Les clerics de la Basoche“, cu dreptul de a da reprezentații dramatice, de a ține reuniuni generale de cîteva ori pe an și de a defila în fața regelui. Funcționarii, grefierii și ucenicii de avocați alcătuiesc o altă asociație: „Les clerics de Chatelet“, iar funcționarii de la Curtea de conturi, pentru a nu se lăsa mai prejos, înființează pe cea de-a treia, sub numele de „L'Empire de Galilée“. Marile orașe ale Franței: Orléans, Lyon, Poitiers, Toulouse, Rouen au, la rîndul lor, asociații proprii. În afară de aceste asociații, în Franța activează nenumărate cercuri de „nebuni“ sau „sots“ sub diferite denumiri: „Les Enfants sans souci“ și „Les sots“ la Paris, „Les Connards“ sau „Cornards“ la Rouen, „Les Suppôts de la Mère folle“ la Dijon, „La Société des Coqueluchers“ la Evreux, „Le Prévot des Etourdis“ la Douai, „Le Prince d'amour“ la Lille, „Les Suppôts du Seigneur de la Coquille“ la Lyon etc. Asociațiile de „nebuni“ au drept conducător un prinț al nebunilor, o mamă a nebunilor, uneori un episcop

sau chiar un papă. Cele mai certe explicații în legătură cu originea lor se leagă de vechiul obicei al saturnaliilor și al carnavalurilor păgine, practicate în evul mediu timpuriu, chiar și în cadrul bisericii. Alungată din incinta sacră, „săr-bătoarea nebunilor” rămîne o distracție pur laică, coincidentă cu sărbătorile de carnaval (între Crăciun și Bobotează) sau cu lăsata secului (Mardi-gras), cînd se organizează petreceri, banchete și baluri mascate. Semnele distinctive ale membrilor asociației sînt hainele de nebun — jumătate verzi, jumătate galbene, boneta cu clopoței și urechile de măgar. În componența asociațiilor de nebuni intră reprezentanți ai celor mai diferite categorii sociale — de la medici, avocați și scriitori, pînă la simpli meseriași. Spre deosebire de „Clercs de la Basoche” și de „Clercs du Chatelet”, care au în repertoriu moralități, asociațiile de nebuni reprezintă — îmbrăcați în costumul lor caracteristic, — piese scurte, hazlii denumite *sotii*. În curînd însă, asociațiile își împrumută lucrările interpretînd și unii și ceilalți atît moralități cît și sotii. Către mijlocul secolului al XV-lea se introduce obiceiul prezentării spectacolelor compuse din moralități, sotii și farse. După 1548, „Confreria Patimilor” cedează adeseori sediul său, Hôtel de Bourgogne, acestor asociații pentru a prezenta spectacolele. În orașele de provincie, unde posibilitățile cultivării unor direcții atît de variate lipsesc, se întîlnește fenomenul interesant al asocierii misterelor cu moralități și farse. Procesul-verbal al unei reprezentații date la Seurre, în Burgundia, în octombrie 1496¹, dezvăluie faptul că s-a jucat în cinstea Sfîntului Martin un mister inspirat din viața lui, o farsă *La farce du Munyer* (Farsa morarului) și o moralitate — *La moralité du boiteux et de l'aveugle*² (Moralitatea schiopului și a orbului), toate trei compuse de André (Andrieu) de la Vigne. Un document din Dijon, publicat de L. Petit de Julleville în *Répertoire du Théâtre en France au moyen âge*³, arată că la 21 octombrie 1447, cu prilejul prezentării

¹ Publicat de Édouard Fournier în *Le Théâtre Français avant la Renaissance*, Paris, ed. cit. p.p. 172—174.

² Moralitatea prezintă povestea a doi cerșetori infirmi, care fug din calea moaștelor Sf. Martin, pentru a nu se vindeca și a-și pierde astfel pîinea. Nu reușesc însă să scape, și în final, schiopul furios că trebuie de acum încolo să muncească se desparte de orbul fericit că vede în cele din urmă lumina și soarele.

³ Paris, 1886, pp. 331—335.

de către călugării din Ordinul Carmelitelor al unui mister consacrat Sf. Elighiu, a fost introdusă și o farsă interpretată de un grup de meșteșugari din oraș, care a stîrnit indignarea autorităților, în special a primarului. În dezvoltarea ei moralitatea a luat unele rezolvări proprii miracolului, de pildă *Moralité de l'Empereur et de son neveu* (Moralitatea împăratului și a nepotului său) sau *Nouvelle moralité d'une pauvre fille villageoise, laquelle ayma mieux avoir la teste coupée par son père que d'estre violée par son seigneur faite à la louenge et honneur des chastes honnestes filles*¹. Moralitatea s-a înrudit uneori și cu spectacolul misterial. *Bien avisé, mal avisé* (Bine sfătuit, rău sfătuit), apărută prin 1436, și reprezentată la Rennes, în 1439, și *L'homme pécheur* (Omul păcătos), jucată la Tours în 1494, sînt destul de apropiate de grandoarea și măreția misterelor, împletind evenimente terestre cu cele petrecute în Paradis sau Infern. În moralitățile franceze și-au făcut loc atitudinile critice și protestatare ale Reformei (*Les théologastres* — Teologastri) alături de revolta burgheziei împotriva abuzurilor feudale (*Les gens nouveaux* — Oamenii noi, și *Mestier et marchandise* — Meseria și negustoria). Există și variante în care personajele alegorice se întîlnesc în conflicte proprii farsei (*Marchebeau* — Mersul lin, *Messieurs de Mallepaye et de Baillevant* — Domnii de Mallepaye și Baillevant și *La Pippée* — Vînătoarea de păsări), sau se găsesc teme și personaje din pasturile (*Moralité de l'Alliance de Foy et Loyalté* — Moralitatea alianței dintre Credință și Loialitate și *Mieulx que devant* — Mai bine ca înainte).

Cele mai interesante împrumuturi sînt cele dintre sotie și moralitate, prima utilizînd alegoria și compoziția proprie moralității, cea de-a doua îmbogățindu-se cu spiritul caustic și batjocoritor al petrecerilor de carnaval.

Un prim ciclu de moralități franceze îl formează cele în care se simte influența misterelor, aducînd ca și cele englezești

¹ Noua moralitate despre o tinăra țărancă, care a preferat ca tatăl să-i taie capul decît să fie violată de seniorul ei, scrisă pentru onoarea și lauda fetelor caste și cinstite.

pe Dumnezeu și Lucifer, lupta înverșunată a îngerilor și diavolilor pentru om. În trecerea centrului de greutate asupra omului se află, de altfel, și saltul făcut de moralitatea franceză, de la *Moralitatea celor șapte păcate de moarte și a celor șapte virtuți*, la *Bine sfătuit, prost sfătuit*, cu care se impune definitiv genul în Franța. Proporțiile impresionante ale moralității *Bine sfătuit, prost sfătuit*, aproape 8 000 de versuri, după cum și numărul mare de personaje, îngăduie o desfășurare amplă. Tema e, în linii mari, aceeași ca și în *Castelul Perseverenței*, cu singura deosebire că aici nu mai avem de-a face cu un singur om, ci cu doi: *Bien avisé* și *Mal avisé*. Ei merg la început pe același drum. În curînd însă, se despart. Bine sfătuit își ia ca tovarăș de drum Rațiunea, care-l va duce către Credință, Remușcare și Penitență, în timp ce Rău sfătuit, rămas în tovărășia Nesupunerii, se împrietește cu Lipsa de rațiune, cu Luxuria și Anarhia, pierzîndu-și banii și sănătatea în circiumi și petreceri. Bine sfătuit este înconjurat de Milă, Rugăciune, Înțelepciune și Răbdare, în timp ce Rău sfătuit nu întâlnește decît Disperarea, Sărăcia, Lipsa de reușită. După moarte, primul merge în Paradis, iar cel din urmă în Infern. Un loc important în moralitate îl ocupă roata Fortunei, adusă pe scenă pentru prima dată de Adam de la Halle. Spre deosebire însă de dramaturgul din Arras, care vede în ea întruchiparea hazardului, autorul didactic al piesei *Bine sfătuit, prost sfătuit* o transformă în personificarea justiției. Cei doi eroi se reunesc în *Omul păcătos* (22 000 de versuri și 62 personaje), accentuîndu-se asemănarea cu moralitatea engleză. Spre deosebire de *Bine sfătuit, prost sfătuit* aici avem noi alegorii personificînd stări de spirit nuanțate și subtile, cum ar fi *Desperation de pardon* (Disperarea iertării), *Honte de dire ses péchers* (Rușinea de a-și mărturisi păcatele), *Crainte de faire pénitence* (Teama de penitență), *Espérance de longue vie* (Speranța unei vieți lungi) etc. Ca un epilog al moralităților cu această temă, apare în 1506 *Mundus, Caro, Demonia* (Lumea, Carnea, Demoniacul) în care diavolul, dornic să-l atragă de partea lui pe eroul principal, denumit Cavalerul — îi trimite pe Caro — Carnea și Mundus — Lumea, să-l convingă că slăbiciunile și păcatul sînt date omenești. El se salvează numai datorită Rațiunii care găsește argumentele necesare combaterii ispitelor.

Episoadele pămîntești alături de cele supranaturale se întîlnesc și într-o altă moralitate, *La vie et l'histoire du mauvais riche* (Viața și povestea bogatului cel rău), legată mai degrabă de materialul parabolei. Compoziția, personajele, apariția detaliilor realiste, denotă tendința abandonării domeniului abstract, apropierea de viața cotidiană. În casa unui bogat, la ora timpurie a dimineții, se scoală cam somnoros și morocănos servitorul Trotemenu pentru a pregăti dejunul stăpînului său, un om egoist, capricios și vanitos:

„Trotemenu, j'ai grant desir
De vivre planteureusement
Et d'estre vetu noblement
De drap, de pourpre et de soye;
Car j'ay assez or et monnaie
Pour mon estat entretenir
Ainsi qu'il me vient à plaisir“¹.

Pentru a scăpa de un biet sărman așezat lîngă ușa lui, acesta îi poruncește lui Trotemenu să dea drumul la cîini. În loc să-l muște, animalele se așază cu prietenie lîngă cel sărman. Chinuit de foame și de mizerie, săracul îl imploră pe Dumnezeu să-i trimită mai repede moartea. Și în timp ce sufletul săracului este primit de Dumnezeu, de Abraham și de arhanghelul Rafael în Paradis, diavolii tîrăsc sufletul bogatului în Infern.

Materialul unei parabole este utilizat și în moralitatea *Les Frères de maintenant* (Frații de astăzi), asociindu-se și de data aceasta personajele alegorice cu oameni vii. Acțiunea se petrece într-o familie de țărani formată din tatăl, mama și trei fii: Jean, Pierre și Anatol. Din cuvintele părinților, fericiți că au copii atît de buni, se desprinde limpede faptul că îl preferă totuși pe cel mai mic. Invidia pune în curînd stăpînire pe sufletul celorlalți doi frați, strecurîndu-le intenția criminală de a-l omorî pe mezin. Profitînd de venirea acestuia la cîmp, îl aruncă într-o fîntînă. Intervine Conștiința dojenindu-i și obligîndu-i să spună adevărul. Milostivindu-se de familia chinuită, cerul redă viața celui asasinat.

¹ „Trotemenu, am chef/ Să trăiesc confortabil/, Să umblu îmbrăcat ca un nobil/, Cu stofă de purpură sau mătase/ Am bani suficienți/ Ca să-mi întretin rangul/ Și să fac ceea ce-mi place“.

Personajele alegorice: Invidia, Remuşcarea, Conştiinţa, apar firesc, împletindu-se în acţiunea piesei, ca o materializare a sentimentelor încercate de personaje.

Efortul continuu de găsire a unor formule originale, eliberate de servituţi sau modele este unul din elementele caracteristice ale moralităţii franceze. Un avînt surprinzător îl capătă genul o dată cu introducerea problemelor politice şi sociale. Lucrări ca *Mersul lin*, *Meşteşugul şi negustoria*, *Pou d'acquest* (Cîştigul mic), *Oamenii noi*, *Mai bine ca înainte*, şi *Moralitatea alianţei dintre Credinţă şi Loialitate*, relevă afirmarea burgheziei devenită conştientă de necesitatea unor transformări sociale.

În afara pronunţatelor note satirice, moralităţile se perfecţionează şi se nuanţează, se reduc proporţiile, se limitează numărul personajelor, replica devine vie şi intenţia dezvăluită cu subtilitate şi ingeniozitate. Marchebeau şi Galop din piesa *Mersul lin* comentează feluritele schimbări intervenite în lume, constatînd cu amărăciune că fără bani nu se mai poate trăi. *Meşteşugul şi Negustoria*, moralitate cu evidente sensuri politice, aduce în scenă Meşteşugul, Negustoria, Păstorul, Timpul şi Oamenii. Meşteşugul şi Negustoria comentează cu durere atitudinea duşmănoasă a Timpului din pricina căruia sînt săraci, nu au succes şi nu reuşesc să prospere. În ciuda necazurilor ce-l frămîntă, Păstorul este singurul care-şi păstrează voia bună. Conturat cu simpatie, categorică reminiscenţă a pasturelei, el aduce o notă de optimism şi culoare, înviorînd în mod surprinzător atmosfera destul de monotonă a moralităţii. În cele din urmă, vine şi Timpul, capricios, schimbător, mofturos:

„Quoy qui sera varlet ou maistre
Rien, rien, je ne my poinet establé
Je suys variable et muable
Comme une plume avant le vent“¹.

Acuzat de cei prezenţi, el arată că oamenii sînt cei ce poartă vina: „Pînă cînd ei nu se schimbă, nici eu nu pot face nimic“. Oamenii se zbat, se frămîntă, au uitat să vorbească

¹ „Indiferent cine este, valet sau stăpin/ Nimeni şi nimic nu mă poate opri/ Sînt schimbător şi variabil/ Ca o pană în bătaia vîntului“.

scoţînd doar sunete mai mult sau mai puţin articulate. Meşteşugul şi Negustoria nu se lasă însă impresionaţi de comportamentul oamenilor, obligîndu-i să se schimbe. Imnul final, cîntat de aceştia după transformarea lor, denotă intenţia clară a autorului de a face elogiul muncii, al valorii meseriilor şi al negustoriei:

„Mestier ne sera plus en bas
Sus, deboult, reveille, reveille,
Un bon amy pour aultruy veille
Las Gens sont changes et le Temps,
Qui tous trois vous ferons contens.
A quoy pensez-vous, Marchandise?
Coures, faictes a votre guise
Le Temps vous sert presentement“¹.

Negustoria şi Meşteşugul se întîlnesc şi în moralitatea *Cîştigul mic*. Ca şi prima dată, personajele, în special Negustoria, sînt amărite din pricina vremurilor în care trăiesc. Duşmanul lor principal nemilos şi crud este Pou d'acquest — Cîştigul Mic. Condamnat cu vehemenţă, acesta se disculpă, dînd vina pe Timpul care trece prea repede. Piesa se încheie cu amarele lor comentarii şi cu speranţa că totuşi, cîndva, vor avea prilejul să devină stăpîni propriului lor destin.

Mult mai directe decît cele întîlnite pînă acum sînt aluziile şi criticile existente în moralitatea *Oamenii noi*. Rînd pe rînd, în faţa spectatorilor sosesc oamenii noi: Primul, Al doilea şi Al treilea, care anunţă că sînt hotărîţi să schimbe înfăţişarea şi orînduirea lumii:

„Faisons qu'il n'y ait nulz sergeans
Par la ville ne par les champs
S'ilz ne sont justes et loyaulx,
Ainsi serons nous gens nouveauls...
Faisons que tous ces chicaneurs,

¹ „Meşteşugul nu va mai fi la pămînt/ Sus, în picioare, trezeşte-te/ Trezeşte-te!/ Şi fii pentru toţi un bun prieten/ Oamenii s-au schimbat la fel şi timpul/ Vă va face pe toţi trei mulţumiţi./ La ce te gîndeşti, Negustorie!/ Aleargă, împlineşte-ţi dorinţele/ Căci Timpul te serveşte“.

*Ces prometteurs, ces procureurs
Ne seignent plus memoriaux*¹.

Repetatele critici, adresate mai cu seamă preoților și bisericii, existente în această moralitate sînt o dovadă a faptului că ideile reformei religioase începuseră să pătrundă în Franța.

Printre moralitățile cu implicații politice se înscrie și *Mai bine ca înainte*. Aluziile la războiul împotriva englezilor și prezentarea detaliată a jafurilor făcute de aceștia relevă faptul că lucrarea a fost compusă către sfîrșitul Războiului de o sută de ani. Împotriva luptelor și bătăliilor pustietoare protestează Plat Pays (Țara de Jos) și Peuple pensif (Poporul gînditor):

*„Guerre par les champs
Nous a fait mechans”*

spune primul cu durere, iar Plat Pays răspunde:

*„Bon temps que prison
Est-il en prison”*².

Se pare că nu numai armata engleză jefuiește ci și cea franceză, în special jandarmeria contribuie la ruina oamenilor. O păstoriță cu rîsul pe buze și în ochi aduce brusc schimbarea ritmului și a atmosferei.

Păstrători ai veseliei, optimismului și încrederii în viață, păstorii și păstorițele ajung eroii principali în *Moralitatea alianței dintre Credință și Loialitate*. Se înfățișează aici nunta simbolică a Credinței și a Loialității, îndeplinită după ritua-lul unei adevărate căsătorii: la doamna Prudence (Prudența) se prezintă tînărul Foy, mărturisindu-și dragostea lui fierbinte pentru frumoasa Loyalté; mama se declară de acord cu dragostea lor, cu condiția să obțină și consimțămîntul fetei și pe acela al educatoarei ei, Onoarea. Amour, prietenul bun al lui Foy, îi vine în ajutor, dar nu reușește să o con-

¹ „Să facem în așa fel încît să nu mai existe/ Nici un polițist, nici în oraș, nici la țară/ Dacă nu sînt oameni drepti și loiali/ Așa sîntem noi, oameni cei noi.../ Să facem ca toți cei cărora le plac șicanele/ Procurorii și promițătorii mincinoși/ Să nu mai semneze nici o hîrtie.”

² „Războiul care pustiește cîmpiile/ Ne-a făcut să fim răi/ ... O, timpule bun, ce închisoare/ Oare el este în închisoare”.



Nașterea lui Crist. Sculptură în lemn din biserica Liebfrauenkirche din Oberwesel pe Rin.



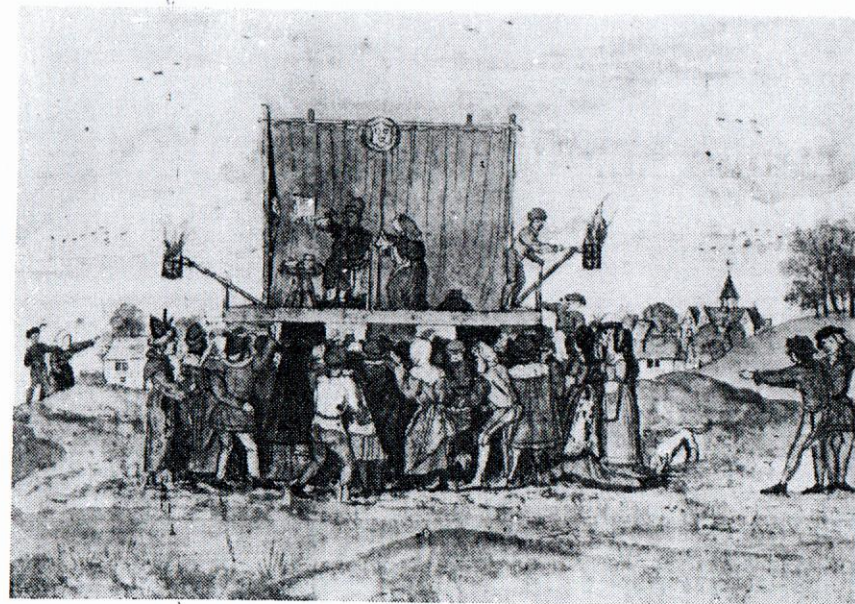
Două schițe reprezentînd momente din *Misterul Patimilor* a lui Eustache Marcadé.

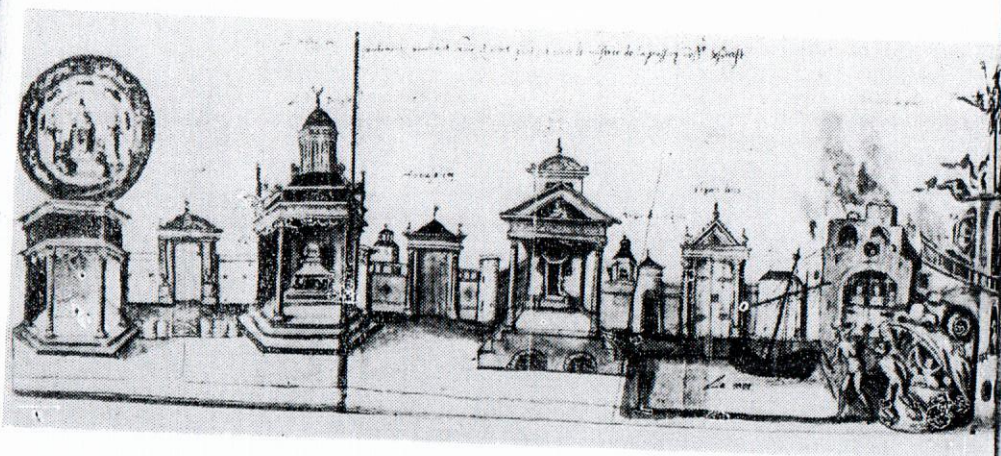


Schițe de măști și costume de diavoli din Zürich (Elveția), utilizate în cadrul spectacolelor misteriale și în procesiunile mute.

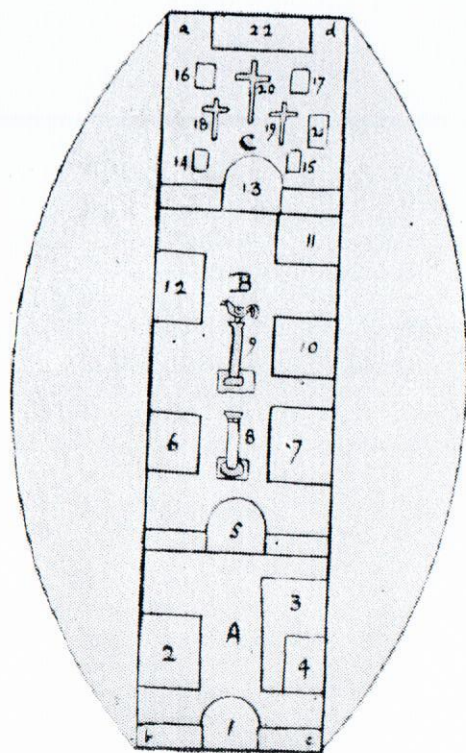
Mască de diavol din Tirol.

Actori ambulanti din secolul al XV-lea.



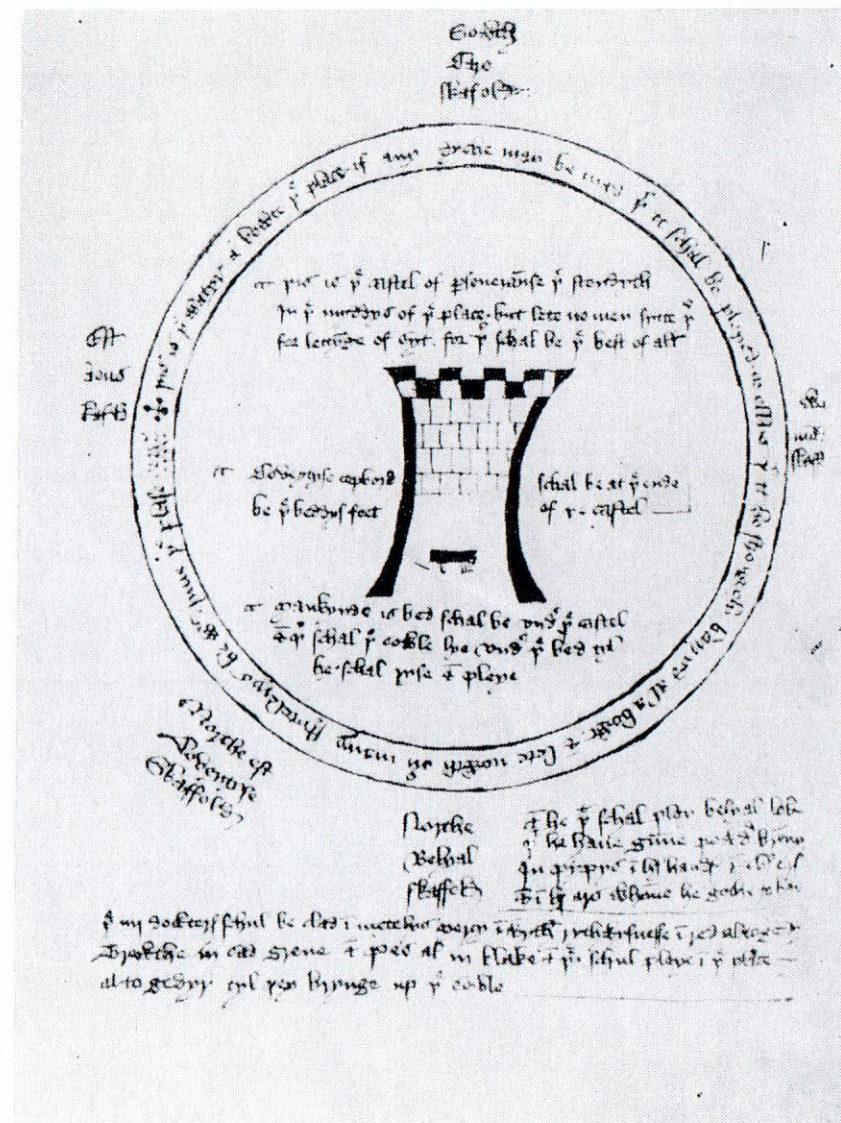


Decorul Misterului Patimilor jucat la Valenciennes — Franța, în 1547. Schița îngăduie o viziune de ansamblu a sistemului mansioanelor așezate pe o estradă, utilizat de predilecție în Franța. Se poate remarca Paradisul la stînga, Infernul în dreapta și la mijloc locurile de joc cerute de acțiunea misterului: Nazaretul, Templul, Ierusalimul, Palatul cu închisoarea la subsol, Casa din Emaus. Poarta aurită, Limbul, Marea etc.



Schița estradelor separate, denumite *loca*, utilizate pentru montarea *Misterului Patimilor* (Passionsspiel) din Villinger, în mod greșit considerat ca Planul Misterului din Donaueschingen.

1 Prima poartă, 2 Infernul, 3 Grădina Ghetsemani, 4 Muntele Măslinilor, 5 Cea de a doua poartă, 6 Casa lui Irod, 7 Casa Pilat, 8 Stilul torturii lui Crist, 9 Stilul pe virful căruia stă cocoșul care cîntă în noaptea torturii lui Crist, 10 Casa lui Caiafa, 11 Casa lui Anna, 12 Cina cea de taină, 13 Cea de a treia poartă, 14—15—16—17—Morminte, 18—19 Crucile tîlharilor, 20 Crucea lui Crist, 21 Sfîntul Mormint. 22 Paradisul.



Planul pentru montarea moralității englezești *Castelul Perseverenței*.



vingă pe Loyalté, fără intervenția înțeleaptă a vecinei lor, Pacea.

Cu toate că teatrul laic francez, cu excepția lui Adam de la Halle și a autorului simbolice nunți dintre Foy și Loyalté, a ocolit problema iubirii, *Romanul trandafirului* a lăsat totuși unele urme pe scenă. Reminiscente tîrzii ale acestei celebre cărți se fac simțite în originala moralitate *Vînătoarea de păsări*, a cărei acțiune se petrece în lumea păsărilor. Cuider, ghidul și patronul îndrăgostiților încrezători și fanfaroni, împreună cu Bruyt d'Amour, se plîng de faptul că nimeni nu mai știe să iubească cu pasiunea și dăruirea de odinioară. Autorul l-a avut cu siguranță proaspăt în memorie pe François Villon, deoarece regretele celor două personaje sînt exprimate în versuri, surprinzător de asemănătoare cu cele ale marelui poet:

„O le bon temps de jady
Où est la beauté de Jason
d'Absalon et de Mérian?
Tout fleur de beauté
Est passée
Où est l'outrageuse entreprise
De Dyomedes et de Perseus
Pirithoüs et Theseus“...¹

Împreună cu prietena lor, Plaisant-Follie, Cuider și Bruyt d'Amour pregătesc o cursă, menită să-i prindă pe toți cei care disprețuiesc dragostea. Primul care se prinde în laț, lăsîndu-și acolo toate penele, este Bec-Jaune. După el, Verdier și la urmă Rouge-Gorge. Încîntați de rezultatul obținut, Cuider și Plaisant-Follie își mărturisesc dragostea, hotărîndu-se să se căsătorească și să-l păstreze ca servitor pe Rouge-Gorge. Piesa denotă spirit de observație, vervă satirică și o nostalgică părere de rău pentru dispariția poeziei trecutului. Aluziile la antichitate și mitologie au ca origine poezia elegiacă. S-ar putea să avem de-a face cu un bun cunoscător al comediei latine, cu atît mai mult cu cît anumite pasaje, îndeosebi sugestiile date de Cuider, în legătură cu momeala

¹ „Oh, frumoasele timpuri de altădată/ Unde este bărbăția lui Jason/ A lui Absalon și Mérian?/ A dispărut floarea frumuseții/ Unde sînt extraordinarele fapte de vitejie/ Ale lui Diomedes, Perseu/ Pirithoüs și Theseu“..

de care este nevoie pentru a prinde păsările în laț, denotă interesante similitudini cu hedonismul autorilor de comedie latină:

*„Pour ceste pippée amoureuse
Bien buvant et bien saveureuse
... Prennez moy une belle garce
Environ de quinze à seize ans,
Qui vous ait beaulx yeulx plaisans
Qui soit reſecte et bien charnue...
Voyre, et que elle aist belles tétines
Petites, fines, bien blanchetes
Rondes comme belle pommetes“.*¹

Capodopera moralității franceze este *La condamnation du Banquet* (Condamnarea Banchetului) de Nicole de la Chesnaye, scrisă în 1507. Autorul mânuiește cu ușurință procedeele genului, dînd o amplă desfășurare acțiunii. Pătrunsă de un autentic spirit laic și prețioase idei renașcentiste, moralitatea recomandă sobrietatea și cumpătarea din motive pur medicale, constituind chiar prin nenumăratele ei comentarii un adevărat tratat de sănătate. Scopul didactic este împlinit cu o acțiune interesantă și inedite jocuri de spirit. În lucrarea lui, Nicole de la Chesnaye a dat viață unui șir întreg de personaje ca: Je Bois à Vous (Beau pentru tine), Je Pleige d'Autant (Garantez atît), Je Bois Autant (Beau atît), Remède (Remediul), Saignée (Sîngerarea), Sobriété (Sobrietatea), Clystere (Clistirul), Pilule (Pilula), Bonne Compagnie (Buna Companie), Gourmandise (Lăcomia), Friandise (Pofta), Apoplexie (Apoplexia), Paralysie (Paralizia), Epilepsie (Epilepsia), Pleurésie (Pleurezia), Jaunisse (Gălbinarea), Accoutumance (Obişnuința) și Dame Expérience (Doamna Experiență). Alături de aceste alegorii avem și oameni: Hipocrate, Galien, Avicena și Averoes. Galeria se încheie cu pitorescul chip al unui nebun și cu un șir întreg de roluri

¹ „Pentru această momeală tandră/ Atrăgătoare și savuroasă/ Am nevoie de o fată frumoasă/ De cincisprezece, șaisprezece ani/ Care să aibă ochi frumoși și plăcuți/ Să fie rotunjoară și cu carne pe ea.../ Și vezi să aibă sînișori frumoși/ Mici, fini și albi/ Rotunzi ca niște merișoare minunate.“

episodice: servitori, bucătari etc. Disputa pe marginea sănătății și a bolilor ar fi putut duce la o operă amorfă și lipsită de interes dacă dramaturgul nu ar fi fost un bun cunoscător al scenei și un poet dotat cu simțul ritmului dramatic. Cu toate că moralitatea nu și-a ascuns niciodată țelurile ei didactice de data aceasta învățătura este atît de abil asociată cu amuzamentul, încît istoria naivelor personaje: Bonne Compagnie, Je Bois à Vous, Je Bois Autant, Gourmandise și Friandise, păcălite de Souper (Supu) și pedepsite de Banquet (Banchet) pot fi urmărite cu mult interes și plăcere. Lucrul acesta este subliniat și în prologul rostit de un doctor care-i anunță pe spectatori că le oferă: „une brève récréation et sans trop vous sermonner vous bailler instruction“¹. Asocierea continuă dintre scopul educativ și cel distractiv este realizată de dramaturg prin cîteva procedee simple, inteligente, inedite. O primă contribuție o aduce prezența Nebunului, care înviează atmosfera, punctînd-o cu intervenții picante și hazlii. Deoarece nu este niciodată invitat la masă, el comentează fiecare cuvînt rostit de musafiri, anticipînd rezolvarea și aducînd în același timp o amuzantă răsturnare a valorilor ierarhizate pe scenă. Nebunul nu se limitează numai la simple comentarii, ci utilizează și deghizarea. La ospățul dat de Banquet, Nebunul apare transformat într-un italian, amestecînd cu mult pitoresc cuvintele franțuzești cu cele italienești.

Un alt procedeu folosit este acela al vorbelor de spirit, al conversației inteligente și rafinate. Bonne Compagnie, Gourmandise, Je Bois à Vous, Accoutumance și Passe-temps (Trece-timpul) se comportă ca niște nobili elevați, cu o personalitate bine definită. Bonne Compagnie este o femeie veselă, căreia îi plac distracțiile. Je Bois à Vous, un bun cunoscător al vinurilor. Passe-temps, un neobosit dansator.

„PASSE-TEMPS (către Friandise):

*Quand je vous prends ainsi la main
Et vois votre visage humain
Plus doux que d'une Madeleine
Je songe à l'amoureux dessein
De Paris enlevant Hélène.*

¹ „O scurtă recreație care fără a vă plictisi vă învață.“

FRIANDISE:

*Et moi, voyant la douce image
De votre gracieux visage
Qui me fait perdre la raison
Je veux jouer le personnage
De Médée auprès de Jason*¹.

Pregătirile fiecărui ospăț în parte, în fond piesa nu este decât **relatarea** a trei serbări diferite organizate de Diner (Dineu), Souper și Banquet, constituie un prilej de **înălțuire inteligentă** de întâmplări mărunte, dar pline de surprize. Dacă la început domină caricatura, o dată cu intrarea în scenă a **bolilor** chemate de Souper și Banquet se impune grotescul. Apoplexia, Paralizia, Pleurezia, Hidrofizia, Gălbănirea, Guta și Epilepsia se prezintă pe rând, descriindu-și **calitățile**, înșirînd relele pe care le pot face. Răzbunarea **Banchetului** cuprinde și elemente dramatice; nenorocirii musafiri fiind bătuiți, chinuiți, omorîți. Cu mare greutate reușesc să scape Bonne Compagnie și Accoutumance care apelează la ajutorul Doamnei Experiențe. Înconjurată de Hipocrate, Galien, Avicena și Averoes, Doamna Experiență dă **ordin** ca Banchetul să fie arestat și condamnat la moarte. Îl aprobă pe Dineu și acceptă Supeul, dar numai la cinci ore **distanță** de cel precedent. Versificația moralității este îngrijită, alertă, plină de măiestrie. Cuvintele se înșiruiesc ușor, logic, **ordonat**, curgător și muzical. Pentru accelerarea ritmului, atât de necesar unei comedii, autorul apelează și la rimele fraternizate:

*„Voici grand curiosité
Curieuse joyeuseté
Joyeuse démonstration
Démontrant gracieusité
Gracieuse formalité
Formelle consolation”*².

¹ „Trece-timpul (către Poftă):

Cînd vă iau mîna și vă privesc chipul/ Mai dulce decît al Magdalenei/
Mă gîndesc la plăcutul plan al lui Paris/ Care a răpit-o pe Elena. Poftă:
Iar eu văzînd linia dulce/ A chipului tău plin de grație/ Care mă face
să-mi pierd judecata/ Aș vrea să fiu în rolul Medeei/ Cu Jason alături
de mine.”

² „Iată o mare curiozitate / O curioasă veselie/ O veselă demonstra-
ție Demonstrînd grație / O grațioasă formalitate/ O formală consolare.”

Aceste rime îngăduie varietatea în cadrul reacțiilor destul de monotone ale personajelor, gradația, dinamismul acțiunii, calități care au asigurat, de altfel, succesul acestei piese jucată în decursul sec. al XVI-lea, aproape fără întrerupere, pe scena de la Hôtel Bourgonne.

Înrudită cu moralitatea, mai cu seamă cu aceea cu implicații politice, este sotia. Prezența nebunului în piesa lui Nicole de la Chesnaye este un împrumut făcut cu inteligență și inventivitate din sotie. La început, companiile de nebuni au interpretat monoloage vesele, predici vesele luate de la jongleri, ajungînd abia la sfîrșitul secolului al XV-lea la sceneta cu două sau mai multe personaje sau la piesa bine constituită. Sotia s-a remarcat întotdeauna prin ascuțimea atacurilor sociale și politice, prin nota satirică pronunțată. Un exemplu sugestiv îl reprezintă *Cum au spălat rufe*le Sărăcia, Nobilimea și Biserica. Concepute și ele sub formă de alegorii, cele trei personaje pornesc către râu să-și spele rufe. Pînă la urmă greul îl face Sărăcia fără să-și capete răsplata cuvenită.

În *Le Monde, Abus, Les Sots* (Lumea, Abuzul, Proștii), ironia este și mai evidentă. Le Sot-Dissolu (Nebunul Descompus) poartă haine bisericești; Le Sot-Corrompu (Nebunul Corupt)-haine negustorești; Le Sot-Glorieux (Nebunul Glorios)-veșminte militare și Le Sot-Ignorant (Nebunul Ignorant)-zdrențele unui om simplu.

În sotie apare și tema abstenenței și a cumpătării, atât de interesant tratată în *Condamnarea Banchetului. La Folle Bombance* (Petrecerea nebună) pare a fi chiar un model pentru cunoscuta moralitate. Personajele: Folle Bombance, Primul Nebun-Gentilomul, Al doilea Nebun-Negustorul și Al treilea Nebun-Țăranul preced soarta eroilor din piesa lui Nicole de la Chesnaye. Atrăși de Folle Bombance ei se avîntă în jocuri și petreceri, cheltuindu-și toată averea. Abia la urmă înțeleg greșeala făcută și se hotărăsc să ducă o viață cumpătată. Propriu sotiei este felul în care personajele își dezvăluie identitatea; se recomandă ca nebuni deghizați pentru moment în personaje. Folle Bombance, de pildă, interpre-

tată în mod obligatoriu de la Mère Folle sau La Mère Sotte începe piesa chemându-și prietenii:

*„Où êtes-vous tous mes fous affolés...
Dépêchez-vous et jusqu'ici volez!
Je n'ai bonheur qu'alors que je vous vois...
Fous lyonnais, milannais, genevais...”¹*

Spre deosebire de moralitate, preocupată cu probleme grave, rezolvate într-o atmosferă sobră, cu puține elemente caricaturale sau grotești, sotia cultivă în mod ostentativ exagerarea conștientă, burlescul, bufoneria, parodia.

Capodopera genului, atât prin conținutul ei cât și prin măiestria cu care sînt utilizate procedeele specifice, este *Jeu de Prince des Sotz* (Piesa despre Prințul proștilor) de Pierre Gringoire, jucată pentru prima dată la Halele din Paris în ziua de lăsatul secului, 1511. Cu evidente atacuri antipapale și antif feudale, sotia reflectă politica dusă de regele Ludovic al XII-lea împotriva Vaticanului, fructificînd din plin critica antireligioasă, proprie epocii de început de reformă, alături de protestul maselor populare împotriva abuzurilor clerului. Nebunii comentează pe larg conflictul dintre regele lor — Le Prince des Sotz și Papalitatea — La Mère Sotte — care tinde să supună totul autorității ei. Ahtiată de mărire și băătăii, La Mère Sotte își cheamă prelații poruncindu-le să pornească la luptă. Este gata să cîștige dar este demascată de La Sotte Commune — Proasta obișnuită, întruchiparea omului simplu, care descoperă că La Mère Sotte nu este Biserica — așa cum au crezut toți — ci doar Mama Nebună îmbrăcată cu mantia papală:

*„Affin que chascun le cas notte
Ce n'est pas Mère Sainte Eglise
Qui nous fait guerre sans fainctise
Ce n'est que notre Mère Sotte”.²*

¹ „Unde sînteți nebunii mei plini de nebulie/ Aproiați-vă, zburăți pînă aici/ Sînt fericită numai cînd vă văd... Nebuni lionezi, milanezi, genezei!”

² „Fiecare dintre voi să rețină acest fapt/ Nu sfînta Biserică este aceea/ Care ne face acest război curajos/ Ci Mama noastră Nebună.”

Discuțiile grave sau atacurile ascuțite poartă tot timpul haina transparentă și grotescă a unui joc de nebuni. Tonul piesei este dat chiar de apelul cu care se deschide piesa:

*„Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages
... Sotz nyais, sotz subtilz
Sotz amoureux, sotz privez, sotz sauvages.”¹*

Caracterul convențional al sotiei se relevă și în costumele interpreților care-și puneau anumite elemente reprezentative și sugestive pentru calitatea, rangul și datele personajului peste îmbrăcămintea lor de nebuni, cu tichia cu urechi de măgar și clopoței. Pentru a se mări efectul scenic, adeseori schimbările se făceau după intrarea actorilor în scenă.

Cu timpul, sotiei i-a fost răpită vigoarea și originalitatea. Numeroasele decrete ale lui Francisc I au interzis aluziile politice din sotii, reducîndu-se astfel rolul și funcția lor critică, lipsindu-le de posibilitatea dezvoltării viitoare. Uneori interpreții au călcat dispozițiile regale, suferind și consecințele respective. O dată cu mijlocul secolului al XVI-lea sotia dispărea de pe firmamentul teatrului francez, pierzîndu-se astfel și una din cele mai vechi tradiții ale saturnaliilor romane, antica semnificație a sărbătorii „proștilor”. A rămas însă sensul filozofic al acestei „nebunii”, care pătrunde, dincolo de aparențe, în opera lui Erasm din Rotterdam, a lui Shakespeare, fiind preluat peste veacuri pînă și de Pirandello în tulburătoarele lui parabole: *Așa e dacă vi se pare* sau *Bereta cu clopoței*.

¹ „Nebuni lunateci, nebuni zăpăciți, nebuni înțelepți/ Nebuni din orașe, din castele și de la sate/... Nebuni prostănaci, nebuni subtili/ nebuni îndrăgostiți/ nebuni privați, nebuni sălbateci”...

ȘI ÎN EVUL MEDIU

OAMENII

AU RÎS

Cel mai iubit și mai popular gen al teatrului medieval laic a fost cel al farsei, născut din arta jonglerilor, din neis-tovita fantezie populară și din jocurile de carnaval.

Dacă la originile teatrului laic, în special în creația lui Adam de la Halle și în unele miracole, pot fi descoperite reminiscențele frumoaselor jocuri de mai, ale ritualurilor păgâne legate de dragoste și tinerețe, la baza farselor se gă-sesc tendințele de caricaturizare și parodiare, proprii petre-cerilor dezlănțuite cu beție și mâncare abundentă. Farsa e menită să amuze și stârnește râsul prin toate mijloacele care-i stau la îndemână. Desprinderea învățăturii existentă în farsă are un caracter subiectiv, fiind legată direct de capacitatea de înțelegere și sesizare a sensurilor ei de către spectatori.

Farsa aduce de predilecție omul obișnuit, realitățile de fiecare zi, într-un mod brutal, violent, cu tendința de a demasca. Nu există nici milă pentru slăbiciunile omenești, nici îngăduință față de greșeli. Adeseori farsa e crudă, redu-cînd pe om la o schemă unilaterală, scoțînd în evidență ceea ce-l apropie de pămînt și nu ceea ce-l înalță către cer. Prostia și viclenia sînt aspectele preferate, iar eroii sînt mai cu sea-mă cei ce păcălesc și naivii păcăliți. Cu toate acestea farsa nu este distructivă, deoarece păcăliții stîrnesc simpatie iar cei ce păcălesc nu au nimic dintr-un Tartuffe. Farsa nu este nici superficială; dincolo de râsul plin și dezlănțuit se ascund adîncimi de emoție și se simte natura umană, supusă prăbușirii sau frămîntată de dorința înălțării. Caracteri-zînd farsa în *The Life of the Drama*, Eric Bentley spune: „Dacă în spatele veseliei farsei lucește o anumită gravitate, este tot atît de adevărat că alături de aceasta există și marea bucurie... Dacă vorbim despre contrastul dintre mască și

față, dintre simbol și lucrul simbolizat, dintre aparență și realitate, în farsă nu vom avea însă un contrast de stil, ci un contrast între gravitatea și veselia de la suprafață și ceea ce este în spatele ei”¹.

Fiind simplă, directă, ușor de înțeles și mai ales solici-tînd în egală măsură pe spectatori și actori, farsa nu trăiește decît jucată și nu a apărut decît atunci cînd a avut și inter-preți. Ea poate fi găsită din cele mai vechi timpuri. A fost cunoscută de grecii antici, a alcătuit repertoriul atelanelor și i-a însoțit pe mimii și histrionii romani, a existat în carna-valurile lumii germanice precreștine.

Dacă dezvoltarea farsei în teatrul francez îngăduie mai mult decît oriunde surprinderea înruderii ei cu arta mimilor și a jonglerilor sau cu saturnaliile romane, formele pe care le adoptă în Germania se leagă de sărbătorile locale. Și într-o parte și în alta, asupra ei și-au pus pecetea cîntăreții ambu-lanți, obiceiurile noii societăți medievale, gusturile și pre-ferințele spectatorilor formați mai cu seamă din orășeni și aceasta datorită faptului că publicul devine fără să vrea participant activ la procesul creației, impunîndu-și formulele care-i convin, acceptînd ceea ce-i place, respingînd și con-damnînd tot ceea ce i se pare străin.

S-a rîs în întreaga Europă. Pretutindeni oamenii au gus-tat gluma și au căutat-o. Dar nu peste tot s-a ajuns la con-stituirea farsei ca un gen dramatic, independent, cu un drum propriu, cu o evoluție constantă. În Anglia, episodul lui Mak din misterul din Wakefield sau momentele din viața cas-nică a lui Noe sau a lui Iosif au elemente de farsă, fără însă ca genul să ajungă la o existență independentă.

În Germania se remarcă prezența concomitentă a despăr-țirii episoadelor comice din cadrul dramelor semiliturgice sau a misterelor, cum ar fi *Erlauer Maria Magdalena Spiel* (Ma-ria Magdalena din Erlau) și *Melker Salben Krämerspiel* (Piesa Negustorului de alifii din Melk), și apariția farsei ca un gen independent. „Fastnachtspiel” la Nürnberg, produs

¹ Eric Bentley. *The Life of the Drama*, New-York, Atheneum, 1965, pp. 241—242.

al jocurilor de carnaval, *Tanawäshel* (Judecata gripei), legată de *Dansul săbiilor*, *Der Wilde Mann* (Omul sălbatec) și *Wunderer* sau *Das Fastnachtspiel von Wunderer* (Farsa de carnaval a lui Wunderer), sînt originare din ritualurile legate de venirea primăverii și izgonirea iernii.

Țara în care farsa a ajuns la cea mai frumoasă înflorire a fost Franța. Aici și-au spus cuvîntul și jonglerii, poate și autorii comediei latine, dar mai cu seamă asociațiile de actori diletanți care au interpretat farsele, educînd publicul, perfecționîndu-le, ducîndu-le către desăvîrșire. Drumul farsei franceze începe cu monoloagele comice și se termină cu *Maître Pathelin* (Maestrul Pathelin).

Cele mai bune monoloage comice, *Le Franc-Archer de Bagnolet* (Arcașul din Bagnolet) și *Le Résolu* (Hotărîtul) al lui Roger de Collyere au apărut în secolul al XV-lea. Dacă interesul lucrării lui Roger de Collyere este trezit mai cu seamă de ingenioasa asociere a unor variate forme de versuri: rondel, balade, lamentații, obligîndu-l astfel pe erou să-și povestească păsurile în ritmuri diferite, în *Arcașul din Bagnolet* comicul e de natură interioară, determinat de caracterul și felul de a fi al personajului principal. Monologul în care se schițează chipul unui soldat fanfaron face aluzie la corpul de armată al arcașilor, creat de Carol al VII-lea la 28 aprilie 1448, desființat în 1480, din pricina debandadei și a corupției.

Popularitatea acestei lucrări a fost atît de mare încît figura arcașului a devenit aproape legendară, pomenită fiind printre alții și de Rabelais care-l face inchișitor al ereticilor în infern, alături de Villon și Xerxes. Suflînd din corn și provocînd pe toți cei ce vor să se bată cu el, Arcașul din Bagnolet vine în fața spectatorilor lăudîndu-și vitejia. Din vorbă în vorbă, el relatează lupta lui cu cinci englezi, dintre care a reușit să facă prizonieri patru, numai că al cincilea:

... „il me saisit
Et me serra si fort la gorge
Qu'aussitot je criais «Saint George»
Bien que je sais un bon Français.”¹

¹ „El m-a apucat/ și m-a strîns atît de tare de gît/ Încît pe dată am strigat: «Saint George!»/ Cu toate că vorbesc o franceză neaoșă”.

În fond arcașul e mai dispus să susțină o întrecere cu paharele decît cu săbiile. Însirarea generoasă a virtuților lui militare este opriată în clipa în care zărește o sperietoare îmbrăcată în costum de soldat cu o cruce mare albă:

„Ah! Monsieur! Pour Dieu! Merci!
Levez votre arme! Epargnez-moi!
Ayez pitié de mon emoi ...”¹

Vîntul întoarce sperietoarea și în locul crucii albe apare una neagră, semnul distinctiv al armatei din care face parte și militarul nostru:

„Je ne suis pas du camp adverse...
Évitez que ce trait ne perçe
Un breton, de votre parti”².

Este salvat de o rafală care doboară sperietoarea la pămînt

Dacă monoloagele comice au facilitat apariția farsei, constituind un adevărat model pentru gradația acțiunii și realizarea atmosferei vesele, pline de dinamism, dezvoltarea ei s-a datorat folosirii povestirilor populare de mare succes, create în veacurile XIII și XIV, și cunoscute sub denumirea de „fabliaux” — inspirate din existența oamenilor obișnuiți, a burghezilor, a țăranilor, orășenilor, preoților, suculte în substanță comică și spirit de observație. Disputele dintre soți și soții, oameni ai bisericii în posturi ridicole, ciocniri între țăranii și cavalerii și alte asemenea întâmplări care populează „fabliaux”-urile, trec în farse, umplînd scena cu șireți, proști, vicleni. Jovialitatea eroilor din farse este grosolană dar sănătoasă ca și aceea a povestirilor populare care le împrumută pitorescul și spiritul lor.

În farsa franceză din secolul al XV-lea se păstrează ca o reminiscență a amarelor peripeții din *Copilul și orbul* preferința pentru prezentarea infirmilor și a cerșetorilor. Rîsul provocat de neputința acestora este primitiv, elementar dar ușor de obținut. În farsele inspirate din viața celor de la marginea societății există o cruzime cinică, specifică încă unei

¹ „Ah! Domnule! Pentru Dumnezeu! Ai milă!/ Ridică arma! Cruțămă!/ Fii îngăduitor cu emoția mea”.

² „Nu sînt din partida dușmană.../ Fii atent ca săgeata să nu lovească/ Un breton din aceeași tabără cu tine”.

epoci de formare a societății în care mila își face loc cu destul de multă greutate. Dacă farsa lui Andrieu de la Vigne, *Orbul și șchiopul*, avea un anumit substrat moral ușor de detectat, o subtilă observație psihologică, *Les deux sourds et le gou-teux* (Cei doi surzi și bolnavul de gută) speculează direct și ironic efectele provocate de întâlnirea a trei infirmi: Maître Mimin (Stăpînul Mimin) bolnav de gută, valetul său surd Richard Le Pelé, și un cizmar cam tare de ureche; acțiunea desfășurîndu-se în jurul imposibilității stăpînului Mimin de a se face înțeles de servitorul său. El vrea un doctor iar valetul înțelege că are nevoie de un cizmar.

Mai pitorești și mai puțin dure sînt farsele legate de ghinioanele cerșetorilor și ale vagabonzilor. *La Farce du Paté et de la Tarte* (Farsa Pateului și a Tartei) înșiră peripecțiile a doi vagabonzi fără căpătii care încearcă prin viclenie să se ghiftuiască cu un pateu și o tartă luate de la un patiser cam prostănac și de la nevasta lui cam săracă cu duhul. Acțiunea plasată la Paris precizează nu numai locul unde s-a născut piesa ci aduce și prețioase elemente ale atmosferei unui cartier din capitala Franței, de la acea dată. În fața opulentei patiserii „Au Paté d'Anguille” se plimbă înfrigurați într-o dimineață de iarnă cei doi vagabonzi; le este foame, au haine subțiri și gerul le pătrunde pînă la oase. În zadar îl asaltează pe patiserul Gautier sau pe nevasta lui, căci nu se aleg cu nimic. Pînă la urmă, pun mîna pe un pateu, dîndu-se drept trimișii patronului și ar fi rămas victorioși dacă lăcomia nu i-ar fi împins să obțină și tarta.

Unul din cele mai generoase și amuzante subiecte de farsă îl constituie certurile casnice. Indiferent dacă învinge femeia sau iese victorios bărbatul, nevasta este întotdeauna cicalitoare, vicleană, lipsită de inimă și de conștiință, gata să asculte cuvintele dulci ale curtezanilor, să înșele, să păcălească, să mintă, să-și birfească cumetrele, reflectînd astfel o poziție destul de puțin îngăduitoare a societății medievale timpurii față de reprezentantele sexului slab. Printre cele mai reușite farse care dau cîștig de cauză femeilor se numără: *La Farce du Chaudronnier* (Farsa căldărarului), *La Farce du Calbain* (Farsa lui Calbain) și *L'Obstination des femmes* (Încăpățînarea femeilor). Prima pare a fi legată direct de fabliau, tratînd o temă existentă și într-o povestire

italiană, aceea a soților care au pus rămășag să nu vorbească, legînd de cîștigarea prinsorii însăși soarta lor. În farsă, în timp ce soții stau bosumflați, sosește un căldărar mucalit care caută de lucru. În zadar se adresează el cînd unuia cînd celuilalt căci nu primește nici un răspuns. Șugubăț, și plin de spirit, el își bate joc de bărbatul amuțit, apropiindu-se să-i sărute nevasta, ceea ce-l va duce pe acesta la disperare și la pierderea rămășagului. În *Farsa lui Calbain*, un cizmar zgîrcit se crede suficient de viclean pentru a scăpa de pretențiile nevastei lui, răspunzîndu-i de fiecare dată cu un cîntec. Sfătuită de un vecin mai abil decît el, ea îi ia banii și îi dă explicațiile cuvenite... tot cîntînd. *Încăpățînarea femeilor* speculează ridicola imposibilitate a unui soț de a avea cîștig de cauză în fața nevastei, sau de a o convinge vreodată de ceva. Riffard și-ar dori un cuc, dar soția lui vrea o ciocănitoare. Deși s-a hotărît să n-o asculte, pînă la urmă se îmbracă și se duce la tîrg să-i facă pe plac încăpățînatei consoarte.

Eroinele din farsele mai sus citate sînt destul de nevinovate; dorințele lor limitîndu-se doar la capricii sau legitime dorințe. Există însă și altele pentru care minciuna devine o a doua natură și înșelătoria o reală satisfacție. *Farsa morarului* a lui Andrieu de la Vigne aduce o dublă păcăleală, aceea a bărbatului încornorat și a diavolului înșelat, îmbinînd într-o formulă destul de îndrăzneată sarcasmul cu bufonada, cinismul cu burlescul. Eroul principal, un morar, zace neputincios pe patul morții. Dornică să se răzbune pentru toate cele îndurate pînă atunci, nevasta lui își cheamă aman-tul, care nu e altul decît preotul satului, pregătindu-se să-l ospăteze sub ochii muribundului. Întrebată cine este musafirul, ea răspunde că e vărul ei. În clipa în care bărbatul cere să se spovedească, prelatul nu face altceva decît să-și schimbe hainele și să apară cu Sfintele Taine. Acțiunea se mută deodată în infern, unde asistăm la hotărîrea lui Lucifer, Satan și Astaroth de a-l trimite pe Berith să-l aducă mai curînd pe morar. Luînd un sac, Berith, un drăcușor cam prostuț și fără experiență, se furișează în casa morarului ascunzîndu-se sub pat și prinzînd în sacul deschis în loc de sufletul morarului... doar scîrnăviile lui.

Adulterul, coarnele puse bărbatului naiv și ușor de păcălit, triumhiul, se întîlnesc și în alte farse cum ar fi :

Le bon Payeur et le Sergent boiteux et borgne (Platnicul cel bun și sergentul cel șchiop și chior), dar mai ales în amuzanta farsă a lui Jean d'Abondance, unul din cei mai cunoscuți autori de farse și moralități de la începutul secolului al XVI-lea, *La Farce de la Cornette* (Farsa scufiei). Această farsă reprezintă povestea destul de simplă a unei femei care-și înșală bărbatul, ajutată în bună măsură de valetul ei Finet. Sînt aici momente atît de apropiate de *Bolnavul închi-puit* a lui Molière încît ai impresia uneori că marele dramaturg n-a făcut decît să lărgască cadrul și implicațiile satirice pentru a-i crea pe Argan și Béline. Astfel:

„LA FEMME: *Bonsoir mon mari... N'écrivez plus. Baisez-moi.*

LE MARI: *Ah! folle, folle!*

LA FEMME: *Tant d'émoi, ne nous est au coup profitable.*

LE MARI: *Tu as le cœur si charitable,
Que la larme me vient aux yeux...*

LA FEMME: *Ah! mon ami, votre sagesse
Votre bonté et votre sens
M'ont mis au cœur ce que je sens
Plaisir et pensée amoureuse
Dont je me tiens la plus heureuse...“¹*

Afind de la valet că nepoții bărbatului ei vor să-i dezvăluie acestuia adevărul, soția îl convinge că aluziile nu se referă la coarne ci la scufia lui — în franțuzește — *la cornette*, care-i șade atît de bine.

Dacă uneori ai impresia că dincolo de atitudinea de condamnare a femeilor există și o scuză pentru micile lor defecte, sau chiar pentru răzbunarea lor, aceasta dispăre complet în farsele menite să arate victoria bărbaților. *La Farce du Pont-aux-ânes* (Farsa despre Podul măgarilor) reia într-o altă tonalitate tema soților incapabili să se înțeleagă. Nenorocit din pricina încăpățînării nevastei lui, bărbatul apelează la înțeleptul satului, Messire Dominé-Dé, care-l tri-

¹ „SOȚIA: Bună seara, bărbate! Nu mai scrie. Hai sărută-mă/ SOȚUL: Oh! Nebună! Nebună!/ SOȚIA: Atita emoție nu e bună pentru noi /SOȚUL: Tu ai o inimă atît de miloasă încît îmi dau lacrimile!/ SOȚIA: Ah! Dragul meu, înțelepciunea ta, bunătatea ta/ Și felul tău de a fi, mi-au sădit în inimă tot ce simt/ Plăcerea și gîndurile de dragoste/ Care mă fac atît de fericită“.

mite să vadă mai întii Podul măgarilor. Nedumerit, țăranul se îndreaptă spre locul cu pricina, asistînd la felul în care un tăietor de lemne își convinge măgarul să treacă podul, folosind bățul. Pricepînd tilcul celor văzute, țăranul își va domoli și el de acum încolo nevasta tot cu ajutorul... bățului. *La Farce du Cuvier* (Farsa hîrdăului) speculează cu abilitate pedepsirea femeii. Jacquinot împărtășește spectatorilor durerile lui, plîngîndu-se de faptul că nu are liniște, chinuit rînd pe rînd ba de soacră, ba de nevastă. Crezîndu-se înțeleaptă și plină de experiență, Jaquette-soacra le propune să întocmească o listă cu toate obligațiile pentru a nu mai ajunge la certuri și interminabile dispute. Bărbatului îi revine astfel sarcina să se scoale devreme, să facă focul, să pregătească mîncarea, să legene copilul, să încălzească cuptorul pentru piine, să spele rufe și vasele, să aducă apa de la fîntînă, să ducă griul la moară, să adape măgarul ș.a.m.d. Întîmplarea face însă ca nevasta apropiindu-se prea mult de hîrdăul în care fierbeau rufe să aluneca în el. În zadar își imploră soțul să o salveze, în zadar apelează la el soacra, imperturbabil acesta citește lista încheind: „*Ce n'est pas sur mon parchemin!*“ (Nu figurează pe hîrtia mea!). Autorii farselor medievale au fost înzestrați cu un deosebit simț plastic care le-a îngăduit să pună în mișcare cele mai ascunse resorturi ale artei interpretative. Femeia țîpînd în hîrdăul cu apă fierbinte și bărbatul, citindu-și liniștit pergamentul, este un moment de mare teatru. Fraza lui, repetată la distanțe egale, are un efect surprinzător, punctînd acțiunea, contribuind la gradarea ei, imprimîndu-i un ritm viu, dinamic.

Uneori, destul de rar însă, cadrul familial este completat și cu prezența copiilor. *La Farce du Colin* (Farsa lui Colin) satirizează slăbiciunile unui părinte gata să vadă în prostă-nacul său fiu un geniu. *La Farce du Maître Mimin* (Farsa maestrului Mimin), mai complexă, mai nuanțată, schițează o temă care-l anunță, ca și aceea din *Farsa scufiei*, pe marele Molière. De data aceasta este vorba însă despre tînarul care cuprins de pasiune pentru limba latină uită să vorbească franceza. Raoulet și Lubiné, doi bătrîni burghezi, cumsecade și liniștiți, sînt disperați de faptul că fiul lor, Mimin, le răspunde de fiecare dată în latină, bineînțeles o latină pocită cu reușite efecte comice. În zadar se chinuiesc părinții, chiar pedepsindu-și fiul, să-l aducă pe calea cea bună.

Leacul miraculos îl găsește numai Jaqueline, logodnica lui Mimin care, cu un simplu sărut îl vindecă pentru totdeauna. Prin ponderea acordată tinereții, prin rezolvarea finală plină de veselie și lirism, această farsă trece dincolo de granițele obișnuite ale genului, apropiindu-se în bună măsură de ceea ce va încerca să facă Margareta de Navarra cu *La Vieille* (Bătrîna). Deși interesantă ca intenție, *La Vieille*, pledoarie pentru drepturile femeii la dragoste și libertate, e lipsită de spontaneitatea *Farsei maestrului Mimin*, de dinamismul și scenicitatea farselor în genere.

Dacă certurile casnice stau în bună măsură în centrul preocupărilor farsei, acest gen n-a ocolit nici contradicțiile sociale, nici conflictul puternic între săraci și bogați. Rezolvarea este sugubeață, optimistă, fiind întotdeauna în favoarea celui oropsit.

La Farce de deux Savetiers (Farsa celor doi cizmari) este o variantă comică a cunoscutei povestiri despre săracul vesel și bogatul morocănos. În modestul său atelier, cizmarul Drouet cîntă de dimineața pînă seara stîrnind invidia și necazul bogatului său vecin. Hotărît să-i strice buna dispoziție, vecinul lasă să cadă, ca din întîmplare, în fața altarului unde se ruga săracul, o pungă cu galbeni. În zadar încearcă apoi să și-o recapete, căci Drouet susține că i-a fost dată de Dumnezeu. Spre marea lui ciudă, bogatul nu are cîștig de cauză nici în fața judecătorului încîntat de viclenia naivă a celui fără de parale. Mai subtilă, mai nuanțată, cu un spirit critic mai dezvoltat este *La Farce d'Esopet et du Couturier* (Farsa lui Esopet și a croitorului). Eroul principal este un adolescent, ucenic la un croitor zgîrcit și hapsîn, care în locul banilor cuveniți pentru munca lui nu capătă decît ceartă și sudălmii. Îndurerat de faptul că patronul său s-a lăcomit, luîndu-i din darurile trimise de un gentilom, Esopet se hotărăște să se răzbune, spunîndu-i nobilului venit să-și comande o haină, că stăpînul său e cam nebun, mîncîncă oamenii și poate fi vindecat numai dacă i se aplică o bătaie zdravănă. Pînă la sfîrșit, croitorul înțelege că păruiala căpătată a fost doar o pedeapsă pentru lăcomia și zgîrcenia lui.

Spre sfîrșitul secolului al XV-lea farsa se maturizează, autorii perfecționîndu-se în mînuirea vorbelor de spirit, în

rezolvarea situațiilor și a tipurilor comice, unind observația realității cu ironia, îmbogățindu-și vocabularul și procedeele, pregătind astfel apariția capodoperei genului: *La Farce de Maître Pathelin*. Calitățile dramatice deosebite ale acestei farse au fost recunoscute de către contemporani, piesa păstrîndu-și autoritatea chiar și în secolul al XVII-lea, în ochii severilor partizani ai clasicismului. A fost jucată de nenumărate ori în Franța, peste hotare, dînd naștere unor variante cum ar fi *Le nouveau Pathelin* (Noul Pathelin) sau *Le testament de Pathelin* (Testamentul lui Pathelin).

Vreme îndelungată s-a crezut că *Maître Pathelin* este o farsă pariziană. Cercetările din ultimul timp au dovedit că a fost creată la Rouen, în cadrul Asociației Les Cornards¹. Ocolind cu grijă vulgaritatea, grosolănia, stridențele, plină de finețe în expresii, farsa leagă printr-o exuberantă fantezie și un ingenios amestec de adevăr și născocire pe Maître Pathelin, avocat fără procese, pe soția sa, Guillemette, pe negustorul Guillaume și pe ciobanul Thibaut l'Agnelet. Judecători, sergenți, burghezi, oamenii din popor alcătuiesc fundalul amuzantei acțiuni, colorînd universul citadin al originalei piese. *Farsa lui Maître Pathelin* nu cunoaște nici oameni buni nici oameni răi. E populată cu vicleni nevinovați, prinși în mod iremediabil în cursa „care pe care”. Rațiunea lor de a fi, fundamentul existenței lor fiind păcălirea adversarului. Viclenia îmbracă felurite forme: rafinată la Pathelin, inocentă la Guillemette, grosolană și primitivă la Guillaume, inventivă și ingenioasă la Thibaut l'Agnelet. Părăsind pereții casei, acțiunea cuprinde întregul oraș, petrecîndu-se în piață, la judecătorie, pe stradă. Natura și proporțiile conflictului au impus și transformarea relațiilor dintre Pathelin și soția lui. Pentru prima dată cei doi soți se înțeleg, Guillemette străduindu-se plină de admirație să-și ajute bărbatul, Pathelin gata să-și protejeze nevasta. Avocat sărăcit și fără de procese, Pathelin are nevoie pentru a se ridica din nou la suprafață de o robă nouă. Și iată-l ajuns la negustorul Guillaume, în fața căruia se dă drept un bun prieten al răpo-

¹ Gustave Lanson în *Histoire de la littérature française*, ed. cit., p. 219 susține originea pariziană a farsei. Gustave Cohen în *Le Théâtre en France au moyen-âge*, ed. cit., vol. II, p. 80 arată că piesa a fost creată la Rouen. Aceasta este și poziția lui Heinz Kindermann în *Theatergeschichte Europas*, ed. cit., vol. I, p. 415.

satului tată al acestuia, lăudându-i peste măsură calitățile, neasemuita lui bunătate și priceperea în afaceri. Guillaume este un prostănac, dar natura lui de negustor este căptușită cu suficientă viclenie pentru a nu se lăsa păcălit cu ușurință. Însă nu poate rezista tuturor argumentelor lui Pathelin, mai cu seamă celor gastronomice, și acceptă să-i dea stofa urmînd să-și ia banii cu prilejul unui ospăț cu o gîscă grasă și rumenă la care este invitat de avocat. În locul petrecerii și a bunătaților, Guillaume se trezește în fața casei îndoliate a lui Pathelin, în fața nevestei lui disperată care-i spune că bărbatul ei nu a părăsit de o săptămînă patul, fiind cuprins de friguri. Norocul pare a-i surîde vicleanului avocat deoarece plecarea negustorului derutat de cele văzute și auzite coincide și cu apariția primului său client, a lui Thibaut l'Agnelet, păstorul lui Guillaume, dat în judecată de patronul său din cauza dispariției repetate și misterioase a oilor. Pathelin îl sfătuiește pe l'Agnelet să facă pe prostul în fața judecătorilor, răspunzînd la toate întrebările lor printr-un expresiv și sugestiv *bee!* Scena culminantă a piesei coincide cu aceea a judecății, în care Guillaume, zăpăcit de recunoașterea lui Pathelin, prezent la proces, amestecă acuzațiile formulate împotriva ciobanului cu cele aduse împotriva avocatului. „*Revenons à nos moutons!*” (Să revenim la oile noastre!) repetă obsedant, disperat, plictisit, chinuit, enervat judecătorul care nu înțelege nimic din cele ce se petrec sub ochii lui. Pînă la urmă judecătorul dă dreptate ciobanului. În final, cînd avocatul se pregătește să-și încaseze onorariul, i se răspunde tot printr-un *bee!*

„*Je croyais bien être le maître
De trompeurs et je suis trompé!*”¹

exclamă în cele din urmă Pathelin, încheind farsa cu învățătura că oricînd un înșelător poate întîlni unul mai mare ca el.

În secolul al XV-lea, cu prilejul petrecerilor de carnaval, apar în Țările de Jos scurte farse, cunoscute sub numele de *Soternie*, destul de asemănătoare cu farsele franceze, mai cu seamă cu cele legate de neînțelegerile familiale. Originea lor, din ritualuri precreștine, este certificată de existența măș-

„Credeam că sînt maestrul/ Înșelătorilor și iată-mă înșelat”.

tilor purtate de interpreți în timpul reprezentației. *Soternie*-le au fost jucate fie pe care improvizate, fie pur și simplu în mijlocul spectatorilor, fără decoruri și fără recuzită. Eroii sînt aceiași: soția, soțul și amantul. Uneori mai apare și soacra sau negustorul ambulant, iar finalul aduce în mod invariabil o bastonadă pitorească și burlescă. Într-una din aceste piese, un țăran bătrîn, voind să-i facă pe plac tinerei lui consoarte, cumpără de la un negustor ambulant, cu prețul unei vaci, o cremă miraculoasă care... în loc să-l întinerească îl face negru ca un arap. Furios, țăranul se răzbună păruindu-și nevasta. Într-altă piesă, un soț tînăr este puțin cam mirat de faptul că nevasta lui a născut un copil la numai trei luni după căsătorie, dar soacra îi explică că el trebuie să numere și cele trei luni de logodnă și mai ales să nu uite că în căsnicie se numără și nopțile nu numai zilele.

Cele mai evidente legături ale farsei cu vechile ritualuri păgîne se găsesc în Germania. Ca gen dramatic independent, farsa de carnaval „*Fastnachtspiel*”-ul s-a constituit în secolul al XV-lea o dată cu afirmarea deplină a orașului medieval. Acest fapt i-a dat anumite caracteristici comune cu farsa franceză, o optică batjocoritoare asupra vieții, pasiunea dezvoltării nefericirii familiale, păcălirea inevitabilă a proștilor. Natura spectacolului german se deosebește însă de reprezentarea farselor franceze, păstrînd și dezvoltînd elementele proprii izvoarelor naționale, mai cu seamă prezența importantă a intermediilor muzicale și coregrafice. Indiferent de locul unde s-au dezvoltat, de forma și problematica pe care au abordat-o, „*Fastnachtspiel*”-urile, interpretate de grupuri de tineri, au avut obligația de a se termina cu un dans menit să atragă în vârtejul său întreaga colectivitate prezentă. Heinz Kindermann descoperă izvorul caracterului critic și moralizator al farsei de carnaval în menirea etică a grupurilor inițiate în cultul morților¹, Wolfgang F. Michael, în influența unor ritualuri cum ar fi „Procesiunea de cerere” — „*Heischebrauch*” sau „*Heischegang*” sau în influența muzicanților ambulanti care au contribuit la alcătui-

¹ Vezi Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, ed. cit., vol. I, pp. 397—400.

rea subiectelor, la împămîntenirea atacurilor antifeudale și antibisericești. Rolul cel mai important îl joacă afirmarea colectivității cetădene, a orașului care are nevoie să-și impri-me poziția, concepțiile în toate manifestările cetățenilor. Nenumărate documente citate, unele dintre ele de Wolfgang F. Michael, în studiul său asupra teatrului medieval german¹, dovedesc munca de cizelare dusă de orașul bine constituit, cu o ideologie proprie, asupra teatrului, chiar și asupra petrecerii de carnaval.

Izvorită din străvechi tradiții populare dar creată de orașul burghez, suplă, ușor adaptabilă, farsa de carnaval s-a dovedit capabilă să răspundă și exigențelor renașcentiste. Hans Sachs, prietenul lui Martin Luther, apărătorul Reformei religioase și a ideilor umaniste, s-a simțit în largul său adresîndu-se, alături de formele clasice ale tragediei și comediei, farsei de carnaval pentru a-și exprima gândurile, ideile sale protestatare, critica sa antifeudală și anticatolică. Mergînd pe un alt drum, Christian Hansen din Odensee a dus *Fastnachtspiel-ul* în sălile palatului regal din Copenhaga, transformîndu-l în pretextul unui spectacol de curte rafinat și burlesc. Numele, personalitatea și creația lui Hans Sachs sau a lui Christian Hansen aparțin Renașterii. Farsa creată de ei este o variantă renașcentistă a unei forme dramatice medievale, o dovadă a valențelor și multiplelor posibilități existente în teatrul comic german. Chiar dacă genul a fost perfecționat de aceștia, creația lor fiind net superioară celei din secolului al XV-lea, mileniului de mijloc îi aparțin formele mai elementare, *judecățile* din Bavaria și Austria sau *Fastnachtspiel-urile* dezvoltate în Nürnberg și Lübeck în perioada anterioară.

Exemple de *judecăți* intentate bărbaților flușturatici, nătărăi sau lipsiți de vlagă se găsesc în *Sterzinger-Sammlung*

¹ Dintre documentele citate de Wolfgang F. Michael în cartea sa *Frühformen der Deutschen Bühne*, ed. cit. p. 60, reproducem un ordin al Consiliului Comunal din Nürnberg conceput astfel: „Deoarece în noaptea precedentă de carnaval, unele persoane au folosit cuvîntul și gestul necuviincios în mod repetat, ceea ce este supărător, greșit și inadmisibil, membrii Consiliului ordonă cu severitate ca de acum încolo în orice timp, în special în timpul Carnavalului, nimeni, nici bărbat nici femeie, tineri sau bătrîni, indiferent cine ar fi, să nu folosească astfel de cuvinte sau gesturi și să se comporte cuviincios și cast, nu numai în casele oamenilor respectabili ci pretutindeni în oraș.“

(Culegere din Sterzinger), originară din sudul Germaniei. La Lübeck, unde farsa cunoaște o remarcabilă înflorire, mai ales între anii 1430 și 1515, se relevă date proprii creației unei burghezii liberale și evolute, cu o reală cultură umanistică. Subiectele farselor din Lübeck au un caracter moralizator, inspirîndu-se în special din mitologia greacă — legendele lui Jason, Paris, Elena; istoria greacă — faptele de vitejie ale lui Alexandru cel Mare, din legende și istoria celto-germanică — domnia regelui Arthur sau războaiele lui Carol cel Mare. Una din cele mai interesante farse de la Lübeck este *Wie der Löwe von Thron gestossen ward* (Cum a fost răsturnat leul de pe tron), cu transparente și ascuțite aluzii politice. În aceste farse se găsește adeseori și o undă de romantism datorită, fără îndoială, influenței literaturii celtice și romanelor bretone. În *Farsa despre împăratul care a voit să-și pună la încercare nevasta*, soțul bănuitor și neîncredător își capătă o pedeapsă binemeritată, fiind zdravăn pâruiat atunci cînd se duce la întîlnire în locul cavalerului pe care-l pusese să-i ademenească nevasta. În farsele de carnaval din Lübeck își face apariția și Anticrist, personaj întîlnit pînă acum doar în mistere, dîndu-se astfel o notă de gravitate acțiunii.

Farsa de carnaval din Nürnberg, mai satirică, cu pronunțate note critice, cu preferință marcată pentru grotesc și caricatură pare a purta într-un mod mult mai evident pecetea „Procesiunilor de cerere“, în cadrul cărora erau îngăduite aluziile la viața particulară a cetățenilor, batjocura deschisă și directă la adresa viciilor.

Existența în cadrul unor alte ritualuri, denumite *Schembartlaufen*, răspîndite în regiunea Nürnbergului, a prezentării sub formă de parodie a persoanelor cunoscute, a facilitat poeziilor și autorilor ridicăți din rîndul meseriașilor, *Meistersängerilor*, să creeze acțiuni și conflicte originale, vii, dinamice. Lăsînd la o parte unda de neîncredere față de țărani și tendința de a-i batjocori, proprii unei burghezii incipiente și insuficient de matură, farsa de carnaval din Nürnberg rămîne o culme a acestui gen. *Des Turken Vasnachtspiel* (Farsa de carnaval a Turcului), apărută la puțin timp după căderea Constantinopolului, dezvăluie protestul îndrăzneț al burgheziei germane împotriva feudalității, papalității și împăratului. Arătînd abuzurile acestora, farsa îl prezintă pe

sultan ca pe un eliberator așteptat de poporul german, gata să sfârșească cu corupția bisericii și cu lipsa de morală a nobililor și a împăratului. Printre cei mai însemnați autori de *Fastnachtspiel*-uri care l-au precedat pe Hans Sachs se numără Hans Rosenplüt și Hans Folz. Primul tratează în *Des Künig von Engellant Hochzeit* (Căsătoria regelui Angliei) o temă oarecum asemănătoare cu aceea din *Farsa de carnaval a Turcului*. Hans Folz îi continuă atacurile, punând în valoare adeseori inteligența omului simplu. Astfel, în *Spiel vom Kaiser und vom Abt* (Jocul despre împărat și abate), un morar reușește să dezlege toate ghicitorile pe care împăratul le pune unui abate vestit ca înțelepciune. În *Jocul despre regele Solomon și Markolf*, tot a lui Hans Folz, ingeniosul bufon Markolf se dovedește a fi mai inteligent decât celebrul rege, bătându-și joc pînă și de verdictul dat de acesta la judecata celor două femei care s-au certat pentru copil. Hans Folz utilizează și ingenioasele posibilități scenice oferite de forma *judecăților* din Bavaria. *Spiel von Domherrn und von der Kuplerin* (Jocul stăpînului și al codoașei) sau *Spiel von einem Artzt und einem Kranken* (Jocul despre un medic și un bolnav) prezintă peripețiile unui nefericit care a apelat la serviciile unei intermediare și ale unui medic doritor, cu tot dinadinsul, să-l vindece pe bolnav cu mijloacele noi, descoperite de el.

Purtînd pecetea sărbătorilor de carnaval în care au fost reprezentate, jocul interpreților *Fastnachtspiel*-urilor a fost exagerat, violent, zgomotos și caricatural. Fără decoruri și adeseori fără recuzită, avînd nevoie cel mult de o masă și un scaun, actorii diletanți, tinerii membri ai grupurilor specializate jucau, mergînd din casă în casă, uneori și în circiumi, dînd doar prin măiestria lor, culoare și viață întîmplărilor și replicilor, intermediilor muzicale și coregrafice.

Deși carnavalurile italiene — cele de la Veneția sau de la Roma — au întrecut în fast și bogăție toate sărbătorile de acest fel din Europa, elementele lor dramatice au fost mai reduse decât în alte părți, rezumîndu-se mai mult la purtarea măștilor. Abia sub influența farsei franceze, apar în nordul Italiei mici scenete comice; cele mai cunoscute fiind

cele ale lui Giangioire Alione din Asti și *Festa di Mal Pratico* (Sărbătoarea lui Mal Pratico), a unui autor anonim din Veneția. Un impuls îl capătă teatrul comic italian în clipa în care apelează la izvoarele populare naționale, în special la obiceiurile legate de nunțile țărănești, la *mariazi*, scurte momente comice jucate în cadrul acestora și axate pe încurcăturile miresei nevoită să aleagă între doi pretendenți. Cu prilejul alegerii, rivalii își fac fiecare elogiul, defăimîndu-l pe adversar și creînd astfel nu numai conflictul ci și nota ironică, batjocoritoare a pieselor. Dîndu-și seama de valoarea dramatică a acestor *mariazi*, scriitorii le transformă în pretexte dramatice independente, prezentarea caricaturală a țăranului bucurîndu-se și în Italia ca și în Germania de succes în fața publicului citadin. Unul din cei mai cunoscuți autori de piese inspirate din *mariazi* este Cavassico din Belluna. Într-una din lucrările lui, intitulată *Contrasto Villanesco*, se prezintă peripețiile unui țăran zgîrcit, gata să-și dea, pentru bani, fata de nevastă unui om mai în vîrstă. La Siena, excelează în compunerea și interpretarea farselor inspirate din viața țărănească Antonio da Stricca Legacci și pictorul Mescalino. Primul creează o farsă deosebit de amuzantă cu titlul *Tognin da Cresto* al cărei erou principal își dă nevasta în gaj, iar Mescalino scrie *Targone*, istoria celor doi rivali care pentru a se împăca, se hotărăsc să-și împartă mireasa. În momentul în care cel mai îndrăzneț refuză să-și îndeplinească angajamentul se încinge o bătaie zdravănă cu săbii și scuturi improvizate și stîngaci mînuite. În timpul papilor Iuliu al II-lea și Leon al X-lea, alături de piese inspirate după modele antice, se joacă la curtea Vaticanului și farse inspirate din viața țărănească, mai cu seamă de către trupa lui Nicolò Campani, zis Strascino. Remarcabilă este piesa lui Strascino, *Coltellino*, povestea unui tînăr cam prostănac și nefericit în dragoste pe nume Berna, ferm decis să se sinucidă. Îi pare rău de vacă pe care trebuie s-o lase singură și de cuțitul lui atît de cumsecade care a tăiat pînă acum doar pîine și brînză. Bineînțeles că pînă la urmă sinuciderea lui este împiedicată și totul se termină cu o binecuvîntată nuntă. În 1517, s-a jucat în fața lui Leon al X-lea o farsă intitulată *Pidinzuolo*, a unui autor necunoscut, inspirată din ghinioanele unui tînăr care în loc să se întîlnească cu iubita lui, se găsește deodată în fața fraților acesteia.

În Italia, pînă și nașterea teatrului profesionist, formarea trupelor Commediei dell'Arte trebuie căutată mai degrabă în legătura cu teatrul popular, în tradiția interpretării farselor populare decît în apariția și jucarea pe lîngă curțile nobiliare sau universități a pieselor de factură umanistă. Angelo Beolco, părintele teatrului profesionist italian, creatorul lui *Il Ruzzante*, model pentru tipul fix al întregii galerii de personaje jucate de actorii profesioniști italieni, a fost la rîndul lui apropiat de teatrul popular și de modestele întîmplări din viața țărănească, eroul său fiind în realitate, un demn urmaș al rivalilor îndrăgostiți din *mariazi*.



Prin arta actorilor profesioniști, prin operele scriitorilor renașcentiști legați de tradițiile naționale, prin *Celestina* lui Fernando de Rojas, prin operele lui Juan del Encina și Gil Vicente, prin zecile de fire care leagă misterele și moralitățile englezești de creația elisabetanilor sau farsa de scrierile lui Hans Sachs și Molière, teatrul medieval a dat impuls epocilor care i-au urmat.

El a fost veriga prin care originalitatea și vigoarea spiritului creator popular venit din adîncurile istoriei a trecut în patrimoniul viitorului. Legat de elementele dramatice ale sărbătorilor păgîne, de arta jonglerilor, de măiestria histriionilor romani, teatrul medieval a cultivat încrederea în bine, a luptat împotriva viciilor și a nedreptăților și a afirmat victoria adevărului și a inocenței. Dezvoltat în contactul strîns cu un public larg, format în mare parte din oamenii simpli, teatrul medieval a valorificat elementele specifice artei interpretative, mișcarea, gestul, mimica, acțiunea vie și dinamică, dialogul expresiv, cultivînd genuri de largă accesibilitate bazate pe legătura strînsă între creatori și spectatori, rezervînd acestora din urmă un rol activ. Transformarea asistenței într-un participant de seamă al reprezentației scenice este poate una din cele mai frumoase moșteniri lăsate posterității de teatrul Evului Mediu.

A N E X Ă

MARI CERCETĂTORI EUROPENI
DESPRE TEATRUL MEDIEVAL

Dacă evul mediu târziu e în misterele sale tradiționalist și e realist — prin tot ceea ce aduce, mimusul bucurându-se acum de o largă libertate în înfrigurarea sa — el nu încetează de a fi simbolic și moralizator. Silueta aproape plană și schematică a personajelor sale principale datorează și acestui simbolism faptul de a nu primi un mai puternic relief. Neîncetat, figuri ca Isus și Fecioara Maria, fără să mai vorbim de Dumnezeu Tatăl, vechea „Figură” a veacului al 12-lea, vor trebui să îndeplinească și funcțiunea de rol împletit în mulțimea de notări realiste ale diferitelor acțiuni din dramă și pe aceea de semn care să ajute prin valoarea lui simbolică descifrarea lumii create din voința lui Dumnezeu. Intenția pedagogică n-a fost părăsită. Ea s-a subțiat poate, păstrind în orice caz gândul unei sugestii ce se desprinde și din formele alegorice pe care le afecționează misterele. La fel ele vor continua să aibă o atitudine moralizatoare și apologetică. Pentru un public ce n-a izbutit să se fixeze încă într-o anumită structură morală, Biserica n-a voit să părăsească instrumentul convingător și îndreptător al teatrului. Ea încadrează în anumite forme pioase reprezentarea și o cere la marile ocazii, prilejuri de concentrare religioasă.

În timp de molimi cumplite, la Metz, la Abeville, la Oberammergau, se pun la cale și se reprezintă mistere. În general, se fac slujbe înainte sau după spectacol.

La York, în veacul al 15-lea, franciscanul Melton de pe amvon recomandă practica misterelor; același lucru îl face și arhiepiscopul Adolf al Main-
tzului, precum cinstire mare și binecuvântare se aduce spectacolelor de la Saumur și Rouen. În ediția misterelor bretone, de la începutul veacului al 16-lea se spune că acel care va fi jucat cu inimă curată într-un mister va dobîndi o indulgență de trei sute de zile. Această practică a Bisericii precum și o luciditate tot mai mare spulberind cu încetul credința naivă, înfățișează în pragul Reformei, pe de o parte abuzuri, iar pe de alta critici. Dar partea vulnerabilă dintr-o asemenea construcție dramatică, erau episoadele comice care se strecurau, vădind încă o dată acțiunea dizolvantă a mimusului asupra monumentalelor alcătuirii religioase. Comicul atrăgea mai mult publicul burghez, de altfel destul de îndepărtat de frumusețile teologice, și nepregătit pentru marile cutremurări tragice. Proteguind misterul, Biserica a protestat totuși întotdeauna împotriva comicului, recunoscînd în el figura aceluiași dușman împotriva căruia se ridicase cu cinci veacuri mai în urmă. Și mai ales că acest duh, întinzîndu-se, luase cu el și una din armele puternice, negative, din arsenalul Bisericii: pe Diavol.

Nu numai mimusul care lucra asupra întunecatei figuri în toate împrejurările, dar drama magică însăși, revenită, se adaugă pentru desăvîrșirea procesului de trecere a Diavolului de la o înfățișare tragică și de spaimă, la una comică. Dat fiind că ne aflăm aci într-o situație centrală de observație, în perspectiva căreia se lămuresc nu numai importante probleme ale dramei dar și ale teatrului în evul mediu și peste granițele lui, vom întirzia puțin pentru a urmări această evoluție.

Omul medieval privea cu aceiași ochi ierarhia cerului ca și pe aceea a iadului. Organizările erau aceleași, numai constrastele erau puternice și definitive, între aceste două lumi, care totuși se cereau reprezentate. Fragmentele unde își făceau loc peisajele infernale, în misterele închinat patimilor, se găseau mai ales în scenele din ispita din rai și în călătoria subpământeană a lui Isus pentru eliberarea patriarhilor. Existau apoi și acele intermezzouri sau reviste diavolești, precum și întrebuintarea infernalei figuri, după fantezia autorului. Demult, cel osîndit, în teatrul medieval, era tîrît cu larmă mare și în lanțuri, în iad, de diavoli. Cînd însă vreun păcătos se pocăia, scăpa. Și atunci dracii cu minile goale, după modelul realist al slugilor ce nu execută întocmai o poruncă, începeau să tremure de frica pedepsei stăpînului lor. Un anumit umor prindea să străbată aceste scene, făcînd ca personajele să piardă din prestigiul lor. Același lucru se petrecea cu dracii cuprinși de groază în fața lui Isus, sau cu faimosul drac Fergalus, pe care rugăciunile apostolilor l-a gonit dintr-un posedat și încerca apoi să se întoarcă în iad pe ușa din dos pentru a nu fi luat în seamă. Prins totuși, capătă o zdravănă bătaie. Comicul acesta de farsă trece însă numai pe planul al doilea în scena aventurilor lor. Umorul și zeflemeaua predomină. De asemenea, de timpuriu întîlnim un drac cu numele de Titinillus sau Tutevillus, care se pare a fi o născocire a glumei și fanteziei călugărești. El este mai ales însărcinat cu ispitirea celor închiși în mănăstiri. Parada dracilor e nesfîrșită și prezentarea lor, cu nume grotești, este una din cele mai gustate scene, în evul mediu tirziu. Reprezentantul lui Lucifer pe pămînt e Satana. Iar în Germania, de pildă, cortegiul urmează astfel: Bone, Milach, Natyr, Binckenbangh, Kreutzthun, Federwysch, Beltzbugk, Astarodt, Berith, Belial, Leviathan și Hellegruck, bunica dracului. Dar diavolul cel adus de drama magică și transformat apoi, în Franța, de acea feerie-satiră a veacului al 13-lea, *Jocul sub cetini*, e cel mai de seamă prin lunga sa filiațiune, după cum o dovedește Otto Driesen în lucrarea sa (*Der Ursprung der Harlekin*). Dracul acesta e vechiul Hellequin, străbunul demonic, aerian, apoi infernal, al personajului fix din Commedia dell'arte—Arlechin, trecut mai în urmă, pînă astăzi, prin pantomină și un anumit gen de comedie fantezistă.

Ion Marin Sadoveanu

Istoria universală a dramei și teatrului

I

Drama și teatrul religios în evul mediu

București, Editura Prometeu, 1942

● EUGÈNE LINTILHAC

despre organizarea spectacolelor misteriale

Aceste reprezentații aveau ca scop și pretext educarea publicului iar ca organizatori pe membrii consiliilor comunale. Aceștia își luau asupra lor o parte sau chiar toate cheltuielile. Confreriile de credincioși, breslele

și adeseori asociațiile de cetățeni formate și autorizate pentru atari împrejurări erau interpreții. Clerul era și el interesat în aceste spectacole pentru care odinioară au furnizat și primii autori și primii actori. Uneori și regii și prinții și nobilii se interesau de teatru și de problemele lui administrative, cum ar fi Carol al VII-lea sau Ludovic al XII-lea. Unii dintre ei s-au declarat chiar protectorii teatrului, de pildă: bunul rege René sau seniorul Gilles de Rais. Uneori, pot fi întîlniți simpli particulari care cheltuiesc banii, îndemnați fie de credința în Dumnezeu, într-un sfînt sau pur și simplu de dragoste pentru teatru. Astfel, Catherine Baudoiche va face să se joace pe cheltuiala ei la Metz, în 1468, un spectacol consacrat Sfintei Caterina de Sienna iar Jean Neyron va construi în 1540, la Lyon, un teatru permanent consacrat reprezentării misterelelor.

Inițiatorii sau antreprenorii acestor reprezentații se adresau pentru „poem” sau „carte” furnizorilor mai mult sau mai puțin cunoscuți. Numele acestora din urmă, cu excepția unui număr de optsprezece autori, s-a pierdut în anonimat iar experiența ne arată că în afara citorva excepții ei făceau doar opere de circumstanță... Piesa scrisă și autorizată urma să fie pusă în scenă. Aceasta era problema cea mare. Reprezentarea ei fiind o operă pioasă trezea în mulțime un mare entuziasm. În ceea ce privește actorii nu era decît greutatea de a alege între ei; lucru nu tocmai ușor ținînd seama de vanități și ignoranță.

În secolele XIII și XIV pentru reprezentații ca *Jocul despre Sfîntul Nicolae* sau *Miracolele Fecioarei Maria*, actorii se găseau în rîndurile membrilor „puys”-urilor. În secolele XV și XVI ei erau aleși dintre membrii confrerilor sau dintre membrii breslelor pentru a nu mai vorbi despre simplității amatori. Era nevoie de aceasta deoarece personajele anumitor mistere erau atît de numeroase încît nu exista familie, mai ales dacă ținem seama și de figuranți, care să nu contribuie la spectacol. Așa cum s-a mai spus, o parte a orașului era ocupată să o distreze pe cealaltă.

Eugène Lintilhac

Le Théâtre Sérieux du Moyen Âge

Paris, Ernest Flammarion Éditeur

● J. S. PURVIS

despre ciclul misterelelor din York

Pînă nu de mult, misterele din Cicul York erau aproape necunoscute. Un număr relativ mic de cercetători ai literaturii engleze medievale le cunoșteau; unii dintre ei însă se manifestau surprinzător de indiferenți la orice fel de merit al lor. Doar cîțiva savanți americani le-au apreciat calitățile dramatice, în timp ce în Anglia a existat tendința de a le considera și a le califica drept eforturi primitive și lipsite de maturitate ale începutului, cu o oarecare curiozitate arhaică, fără forța și atracția culturii primitive, plicticoase, moarte din punct de vedere artistic. În realitate, începînd abia cu anul 1951, cînd a avut loc Festivalul Britanic, s-a afirmat un

anumit interes față de calitățile acestor mistere. Cu acest prilej orașul York s-a hotărât să aducă, ca o contribuție proprie, montarea acestor mistere jucate pentru ultima dată în 1572... Reprezentația a fost aclamată de critici ca o revelație cu totul neașteptată a frumuseții pieselor medievale. De data aceasta nu mai aveam de a face cu un studiu al savanților condescendenți, care consideraseră ciclul ca o simplă fosilă literară, ci cu un spectacol bazat pe valorile dramatice ale misterelor. Cei impresionați nu au fost numai critici; efectul asupra marelui public format din tot felul de oameni a fost de-a dreptul remarcabil. Ei au văzut nu o simplă piesă ci ceva mult mai mare, întreaga istorie a umanității sub specie aeternitas. Reprezentația a fost într-adevăr o revelație a ceva nou, direct, puternic, a unei măreții nerecunoscută până atunci. A fost redescoperită o comoară a literaturii engleze și această redescoperire a fost pentru toți cei prezenți o experiență profundă, mișcătoare atât din punct de vedere estetic cât și spiritual.

Departe de a fi arhaice, misterele au sunat surprinzător de moderne. Mintea sau mințile care au compus ciclul au folosit idei și motive care nu ne mai aparțin, dar ei au tratat probleme obișnuite ale naturii umane, ale experienței, ale gândirii umane... Se putea găsi aici o simplitate nobilă și o tratare directă și puternică, elemente care aparțin marii arte... În unele locuri există fără îndoială pasaje care amintesc că sînt medievale, pasaje parodiate încă de Shakespeare pentru decrepitudinea lor, dar acestea sînt surprinzător de puține și au lăsat o impresie mult mai slabă asupra minții și sentimentelor încercate decît multiplele momente pline de forță dramatică vie și observare autentică. Mai presus de toate ele conțin sinceritate, capacitate naturală de exprimare, grandoare, unitate tematică, mișcare cuprinzătoare și noblețe care nu sînt niciodată găsite toate la un loc și rareori, chiar separat, în afară de marile capodopere ale artei.

[J. S. Purvis

Introducere la vol. The York Cycle of Mystery Plays
Londra, S.P.C.K., 1962

● L. PETIT DE JULLEVILLE
despre miracole

Autorii miracolelor s-au adresat celor mai felurite izvoare. Evangheliile apocrife, legendele sfinților, cîntecele de vitejie, romanele și mai ales culegerile de aventuri miraculoase în limba latină i-au inspirat, dînd aripi imaginației lor. Nimic nu este mai variat decît acest repertoriu. Personaje istorice sau semiistorice joacă un rol important întîlnindu-se cu altele fabuloase sau pur și simplu imaginare. Epoca sau timpul în care se petrece acțiunea variază de la nașterea lui Isus Cristos pînă în momentul în care se joacă piesa. Locul se schimbă fără încetare cuprinzînd sute de țări diferite din Scoția și Spania pînă în Orient. Numele istorice care umplu aceste miracole de la Constantin, Iulian, Libanius, Ioan Crisostomul, Clovis și Pepin nu trebuie să ne facă să avem nici o iluzie în ceea ce privește valoarea lor isto-

rică. Ea este nulă, autorii nu s-au îngrijit de atari adevăruri sau mai bine spus le-au ignorat. Credincioșii legilor care se impun literaturilor în faza lor incipientă au arătat aventurile din toate timpurile au zăgrăvit pe oamenii din toate epocile cu trăsături care conveneau publicului din epoca lor, societății burgheze și credule în care trăiau. O mulțime de detalii precise și surprinzătoare existente în miracole sînt rezultatul unei observații exacte, naturale și vii; dezvăluindu-ne astfel multe aspecte asupra vieții private, obscure, întunecate a oamenilor de atunci pe care cronicile, mai cu seamă cele medievale, nu ni le arată niciodată.

Dramele oferă amestecul ciudat al unui misticism care ajunge uneori la o exaltare religioasă și al unui realism împins pînă la trivialitate; faptele miraculoase aduse pe scenă petrecîndu-se de cele mai multe ori în cadrul cel mai obișnuit și mai prozaic.

L. Petit de Julleville

Le Théâtre en France depuis ses origines jusqu'à nos jours
Paris, Librairie Armand Colin, 1908, ed. VII,

● PAOLO TOSCHI
despre rolul sărbătorilor populare
în nașterea teatrului

Teatrul nostru își are rădăcinile în viața tradițională a poporului, mai cu seamă în marile sărbători ale anului sau ale anotimpurilor legate de reînnoire, sau îmblînzirea zeilor la care participa întreaga societate, de la straturile cele mai umile pînă la cei de sus, chiar dacă apar forme diferențiate pe măsură ce se impun contradicțiile între condițiile lor de viață.

Modificările profunde și variațiile pe care aceste sărbători le-au suferit de-a lungul secolelor au făcut să dispară semnificația lor inițială în așa fel încît astăzi sînt mulți cei care nu le mai recunosc adevărata lor natură și marea lor importanță socială.

Sărbători ca Anul nou (Capodanno), Carnavalul (Carnevale) și sărbătoarea de mai (Calendimaggio), pentru a nu mai pomeni decît pe cele mai importante, păstrează caracterele lor pagine, altele ca sărbătoarea Crăciunului (Natale), Boboteaza (Epifania) sau Paștele (Pasqua) poartă pecetea religiei creștine chiar dacă și în ele pot fi recunoscute forme ale riturilor din epocile anterioare...

După noi, cea mai mare sărbătoare este Carnavalul, indiferent de semnificația pe care ea o are astăzi pentru oameni. Diferitele obiceiuri legate de începutul noului an: Saturnalia din decembrie, dansurile sacre consacrate calendelor din ianuarie, ritualurile agrare de purificare și îmblînzire a forțelor divine de la sfîrșitul iernii au venit să îmbogățească Carnavalul... Nucleul carnavalului îl formează dansurile care dau suflet întregii sărbători, principiul magic conform căruia manifestarea intensă a bucuriei din partea întregii colectivități provoacă și asigură prosperitatea anului următor, abun-

dența produselor, bunăstarea viitorului... În cadrul acestei sărbători se dezvoltă procesiunea, cîntecul liric, corul, muzica, dansul și drama propriu-zisă (în anumite cazuri găsim și povestirea, mitul din care se inspiră ritualul sacru). Comedia se naște astfel din explozia directă a bucuriei populare în cadrul sărbătorilor organizate pentru binele comunității, avînd, în mod obligatoriu ca formă dramatică o înfățișare veselă, distractivă. Risul pe care-l inspiră acțiunea comică se naște din participarea tuturor membrilor grupului social la sărbătoarea și la ceremonia religioasă care va asigura binele comun. Exprimîndu-ne puțin paradoxal, putem spune că: în timp ce în teatrul de astăzi comedia este aceea care provoacă risul spectatorilor, la început risul acestora a fost acela care a produs comedia. Prelungind paradoxul, se poate arăta că, pe atunci, se credea că dacă comedia nu provoacă risul, anul următor putea fi un an rău. Astfel gluma, satira, burlescul erau obligatorii: cu cît glumele sînt mai ascuțite și mai obraznice, satira mai înțepătoare, burlescul mai ingenios, cu atît colectivitatea rîdea mai tare și ele aveau o valoare mai mare...

Caracterul formelor dramatice născute din aceste rituri a fost deci sacru; importanța lor fiind esențială pentru societatea care le-a dat naștere și căreia i-au fost adresate. Nu era vorba deci despre simple distracții, despre scenete în care aproapele este păcălit ci de ceva foarte serios de care depindea soarta, bogăția, fericirea unui întreg grup social.

Paolo Toschi

Le origini del teatro italiano
Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1965.

● GUSTAVE COHEN

despre originea teatrului medieval laic

Mimul religios a avut ca urmaș mimul burlesc. Trebuie să reținem faptul că în modul de desfășurare al existenței celor antici, al cărui echivalent etnografii îl descoperă la popoarele primitive din Oceania sau Mexico, există ocazii care îngăduie bucuria, cum ar fi sărbătorile legate de anotimpuri, venirea zilelor mai lungi la Crăciun, anunțate prin solstițiul de iarnă, trezirea primăverii la 1 mai, solstițiul de vară la 21 iunie, devenit mai apoi Sfîntul Ioan. Această din urmă sărbătoare a fost întotdeauna marcată prin focuri în jurul cărora cei tineri au dansat sau deasupra căruia au sărit pentru a se purifica. Elementele de bucurie nu numai că nu lipsesc ci ele fac să izbucnească risul, un ris cu valoare magică menit să-i îmbuneze pe zei; risul sardonnic al bătrînilor din Sardinia, risul copiilor la sărbătoarea Lupercaleilor. La fel găsim și sărbătorile în care simbolurile perpetuării rasei umane sînt asociate cu cele ale regenerării naturale, situate mai cu seamă în luna mai, adevărate invitații la dragoste, apeluri ale pămîntului-mamă. În clipa în care slăbește credința în forța totemului, chipul său înfățișat uneori de o întreagă carcasă (cum ar fi de exemplu Tarasca care la origine a fost proba-

bil un șarpe sau un dragon aducători de ploaie), sau de un singur element devine simbol la fel ca și Phalusul care în timpul antichității a fost purtat în mod ostentativ de mimi fără să aibă nimic distractiv. În felul acesta se explică faptul că imitația acțiunii zeilor s-a transformat în reproducerea acțiunilor oamenilor; mai întîi a defectelor lor fizice, mai apoi a celor morale, constituindu-se astfel comedia interpretată de histrionii rătăcitori. Cea mai mare parte a elementelor despre care am vorbit se regăsesc în teatrul comic din evul mediu fără ca ele să fi fost pînă acum remarcate și cu siguranță practicate fără știrea celor care le-au interpretat ca autori sau le-au privit ca spectatori. Tresca sau carola sau farandola din *Jeu de Robin et de Marion* a lui Adam Le Bossu de la sfîrșitul secolului al XIII-lea nu este altceva decît unul din acele dansuri vesele prin care ciobanii sărbătoreau venirea primăverii și fecunditatea pămîntului inspirator al dragostei. În *Jeu de la Feuillée*, a aceluiași autor, care la prima vedere nu este altceva decît o revistă cu elemente satirice locale, avem în realitate legătura cu cele mai vechi culte naturiste anterioare creștinismului atît prin titlu cît mai ales prin evocarea lui Hellequin și a cetei lui, zeul furtunilor și al vin-turilor coborît din Walhala germanică pentru a deveni diavolul infernului creștin și apoi Arlechin cu hainele tărcate din Comedia italiană.

Gustave Cohen

Le Théâtre en France au Moyen-Âge, vol. II *Le Théâtre profane*
Paris, Les Editions Rieder, 1928

● HEINZ KINDERMANN

despre farsele de carnaval germane

Un lucru este absolut evident și sigur: nici farsele teatrale din Europa de apus și nici jocurile din timpul carnavalurilor din țările de limbă germană nu s-au dezvoltat din scenele comice ale teatrului creștin religios... O influență mult mai puternică decît s-a presupus anterior au exercitat-o asupra acestora obiceiurile cu caracter dramatic din epoca precreștină. Ideea dezvoltării farselor și a jocurilor de carnaval direct din cultul precreștin este consolidată astăzi în Anglia, în Franța, în țările scandinave, în țările germane și în Italia. Obiceiurile mimice provin — după cum arată Schurtz — deja cu o jumătate de veac în urmă — în lucrarea sa *Alttersklassen und Männerbünde* (Categoriile de vîrstă și asociațiile de bărbați) din serbările de cult ale asociațiilor de bărbați din epoca precreștină... Dansul săbiilor și jocurile și dansurile de primăvară considerate și înainte ca origine a teatrului profan s-au dovedit între timp, datorită a numeroase cercetări, a fi și ele tot un obicei de cult al asociațiilor de bărbați... Asociațiile de bărbați din epoca precreștină se ocupau cu „cultul deghizării” — „Verwandlungskult” — pentru a sublinia mai cu seamă atașamentul celor vii față de morții venerați de ei. Asociațiile de bărbați jucau diferite jocuri mimice cu măști tradiționale transformîndu-se în demoni, spirite, morți sau în alaiul lui Wotan... Seriozitatea religioasă a acestui cult mergea atît de departe încît în timpul procesiunilor interpreții se identificau sau se simțeau

identici cu spiritele reprezentate de ei. Numai sarcina de a se transforma în îndreptăţea, de altfel, să poarte măşti. Deoarece veneraţia faţă de morţii sărbătoriţi în cadrul acestor ritualuri solicita o viaţă castă şi cinstită, aceste asociaţii au devenit uneori în glumă, alteori în serios, ocrotitoarele dreptăţii, ordinei, ale concepţiei sănătoase a poporului... Trecerea de la cult la satiră adică la jocul critico-social şi critico-characterologic, care cu tot comicul trebuie să acţioneze ca un corectiv moral, s-a produs în două feluri: unul din ele criticând indirect tulburările eticii, reprezintă într-o formă exagerată şi comică anumite fenomene, mai cu seamă infidelitatea conjugală sau dominaţia nepermisă a femeilor asupra bărbaţilor, celălalt combate aceleaşi neajunsuri sub forma unor judecăţi, a unei piese judecătoreşti desfăşurată jumătate în glumă, jumătate în serios care adeseori a dus chiar la aplicarea unei pedepse de către asociaţia respectivă.

[Heinz Kindermann
Theatergeschichte Europas
 vol. I, Salzburg, Otto Müller Verlag 1957

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ *

- | | |
|------------------------------------|--|
| AMICO, SILVIO D' | <i>Storia del Teatro Drammatico</i> , Milano, Garzanti, 1958, ed. IV, vol. I. |
| ANCONA, A. | <i>Le Origini del teatro italiano</i> , Torino, Loescher, 1891, ed. II, 2 vol. |
| ASSEV, B. N. | <i>Russkii dramaticheski teatr XVII-XVIII vekov</i> , Moscova, „Iskusstvo“, 1958. |
| AUBRUN, CHARLES V. | <i>Histoire du Théâtre espagnol</i> , Paris, Presses Universitaires de France, 1965. |
| BATTAGLIA, SALVATORE | <i>La coscienza letteraria del Medioevo</i> , Napoli Editore-Liguori, 1965. |
| BOOR, HELMUT | <i>Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern</i> , Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967. |
| BORCHERDT, HANS HEINRICH | <i>Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance</i> , Leipzig, Verlagbuchhandlung von J. J. Weber, 1935. |
| CHAMBERS, E. K. | <i>The Mediaeval Stage</i> , Oxford, Clarendon Press, 1903, 2 vol. |
| CLÉDAT, L. | <i>Le Théâtre français au Moyen-Âge</i> , Paris, Lecène et Oudin, 1896. |
| COHEN, GUSTAVE | <i>Histoire de la Mise en Scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge</i> , Paris, Champion, 1926, ed. II. |
| COHEN, GUSTAVE | <i>La Comédie latine en France au XII^e siècle</i> , Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1931, vol. I. |
| COHEN, GUSTAVE | <i>Le Livre de Conduite du Régisseur et Le Compte des Dépenses pour le Mystères de la Passion joué à Mons en 1501</i> , Strasbourg, L'Imprimerie Alsacienne, 1924. |
| COHEN, GUSTAVE | <i>Le Théâtre en France au Moyen-Âge</i> , vol. I, <i>Le Théâtre religieux</i> , vol. II, <i>Le Théâtre profane</i> , Paris, Ed. Rieder, 1928. |
| COHEN, GUSTAVE | <i>Mystères et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly</i> , Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1920. |
| COTTAS, VÉNÉZIA | <i>Le Théâtre à Byzance</i> , Paris, Librairie Orientaliste, Paul Geuthner, 1931. |
| DERJAVIN, CONSTANTIN FARAL, EDMOND | <i>Bolgarschi Teatr</i> , Moscova-Leningrad, „Iskusstvo“, 1950. |
| | <i>Les jongleurs en France au Moyen-Age et Mimes Français du XIII^e siècle</i> , Paris, Champion, 1910, 2 vol. |

* Lista cuprinde doar un număr relativ restrâns de volume şi studii consacrate teatrului medieval. Nu sînt indicate culegerile de texte.

GHEORGHIU
OCTAVIAN
GREGOR, JOSEPH

GREGOR, JOSEPH

GAUTIER, LÉON

HARDISON, O. B. JR

HARTL, EDUARD

HAUVETTE, HENRI

* * *

HUSSEY, MAURICE

* * *

* * *

* * *

JULIEVILLE
L. PETIT DE
JULIEVILLE
L. PETIT DE

KINDERMANN, HEINZ

KJELLMAN, HILDING

KOLDEWEY, EVA

KRÜGER, ERICH

LANSON, GUSTAVE

LEHMANN, P.

LENK, WERNER

Istoria Teatrului Universal, București, Ed. didactică și pedagogică, 1963, vol. I.
Weltgeschichte des Theaters, Zürich, Phaidon-Verlag, 1933.

Das Spanische Welttheater, Wien, Leipzig, Herbert Reichner Verlag, 1937.

Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Age, Paris, A. Picard, 1887.

Cristian Rite and Cristian Drama in the Middle Ages, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965.

Das Drama des Mittelalters, Sein Wesen und sein Werden, Leipzig, Philipp Reclam, 1937.
Littérature italienne, Paris, Librairie Armand Colin, 1906.

Histoire des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

The Chester Mystery Plays, Londra, Heinemann 1957.

Istoria nemetkoi literaturî, Moscova, Izd. Akademii Nauk, 1962, vol. I.

Istoria teatrului în România, București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1964, vol. I.

Istoria zapadnoevropejskovo teatra, Moscova, „Iskusstvo” 1965, vol. I.

Les mytères, Paris, Hachette, 1880, 2 vol.

Le Théâtre en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours, Paris, Librairie Armand Colin, ed. VII. 1908

Theatergeschichte Europas, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957, vol. I.

La Deuxième collection anglo-normande des Miracles de la Sainte Vierge et son original latin, Uppsala, Akademiska Bokhandeln, Paris, Edouard Champion. 1922

Über die Willensfreiheit im alteren angli-schen Drama, Würzburg, Drukerei und Verlag Konrad Triltsch, 1937.

Die Komischen Szenen in der deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters, Hamburg, 1931.

Histoire de la Littérature Française, Paris, Librairie Hachette, 1912, ed. XII.

Pseudo-antike Literatur des Mittelalters, Leipzig, Teubner, 1927.

Das Nürnberger Fastnachtspiel des 15 Jahrhunderts, Berlin, Akademie-Verlag, 1966.

LINTILHAC, EUGÈNE

* * *

MICHAEL, WOLFGANG F.

MORTENSEN, L.

MÜLLER, WALTHER

NICOLL, ALLARDYCE

NICOLL, ALLARDYCE

NIEDNER, HELMUT

PANDOLFI, VITO

PROSSER, ELEANOR

PURVIS, J. S.

RANKKA, ERIK

ROSE, MARTIAL

ROSENFELD, HELLMUT

ROY, EMILE

SADOVEANU, ION
MARIN

SCHERER, WILHELM

SEPET, MARIUS

SHERGOLD, N. D.

Le Théâtre sérieux du Moyen-Âge, Paris, Ernst Flammarion.

Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance, Paris, Librairie Nizet, 1950.

Frühformen der Deutschen Bühne, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1963, Band 62.

Le Théâtre Français du Moyen-Age, Paris, A. Picard 1903.

Der schauspielerische Stil im Passions-spiel des Mittelalters, Leipzig, Hermann Eichenblatt Verlag, 1927.

The Development of the Theatre, London, Toronto, Wellington, Sydney, George G. Harrap Company LTD, 1965, ed. IV.
World Drama, Londra, Toronto, Wellington, Sydney, George G. Harrap Company LTD, 1961.

Die deutschen und französischen Osterspiele bis 15 Jahrhundert, Berlin, Emil Ebering, 1932.

Storia Universale del Teatro Drammatico, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1964, vol. I.

Drama and Religion in the English Mystery Plays, Stanford, University Press, California 1961.

The York Cycle of Mystery Plays, Londra, S.P.C.K. 1962.

Deux miracles de la Sainte Vierge par Gautier de Coinci, Uppsala, Almqvist Wiksells, 1955.

The Wakefield Mystery Plays, Londra, Evans Brothers Limited, 1961.

Der Mittelalterliche Totentanz, Münster-Köln, Bohlau-Verlag, 1954.

Étude sur le Théâtre Français du XIV^e et du XV^e siècle, Paris, A. Rousseau, 1901.

Istoria universală a dramei și a teatrului, Drama și teatrul religios în evul mediu, București, Ed. Prometeu, 1942.

Geschichte des Deutschen Literatur, Berlin, Verlag, von Th. Knauer.

Les Prophètes du Crist. Etude sur les origines du théâtre du Moyen-Age, Paris, Librairie Académique Didier et Cie, 1878.

A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon Press, 1967.

SPEIRS, JOHN

STADLER, EDMUND

TOSCHI, PAOLO

WICKHAM, GLYNNE

WILMOTTE, A.

ZAMFIRESCU, ION

YOUNG, KARL

GRUBE, ERNST

PIERRET ANTONIU,
ANA

The Towneley Shepherds' Plays, in vol. *The Age of Chaucer Edited by Boris Ford*, Penguin Books, Aylesbury, Hazell Watson and Viney, 1965.

Das Theater der Antike und des Mittelalters, in vol. *Das Atlantis Buch des Theaters*, Zürich-Freiburg, Atlantis-Verlag, 1966.
Le origini del teatro italiano, Torino, Einaudi, 1955.

Early English Stages 1300 to 1600 Volume one 1300 to 1576 Londra, Routledge and Kegan Paul, New-York, Columbia University Press, 1966.

Les Passions Allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français, Paris, Bouillon, 1898.

Istoria universală a teatrului, vol. II, București E.L.U., 1966.

The Drama of the Medieval Church, Oxford, Clarendon Press, 1933.

Die Abendländisch-Christliche Kunst des Mittelalters und das Geistliche Schauspiel der Kirche in Maske und Kothurn, 3 Jahrgang 1957, Heft, 1.

Elemente realiste în teatrul religios în evul mediu, în *Studii de literatură universală*, nr. VII. 1965.

CUPRINS

	pag:
1. ANTICHITATEA NU DISPARE	5
2. DIN LUMEA SIMBOLURILOR ABSTRACTE CĂTRE REALITATEA CONCRETĂ A SCENEI	32
3. ȘI TEATRUL SE UMPLE DE FELURITE ÎNTÂMLĂRI OMENEȘTI	43
4. ORAȘUL ÎȘI FĂUREȘTE SĂRBĂTOAREA	56
5. MAI AMĂNUNȚIT DESPRE PRIMELE SPECTACOLE DE MASĂ DIN EUROPA	85
6. DATINILE DE PRIMĂVARĂ ȘI TEATRUL	92
7. UN NOU PERSONAJ DRAMATIC: ALEGORIA	99
8. ȘI ÎN EVUL MEDIU OAMENII AU RÎS.....	120
●	
9. ANEXĂ	137
10. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	147

Apărut 1970. Coli de tipar 9,5. Planşe tipar înalt 8.
C.Z. pentru bibliotecile mari 8.2.792. C.Z. pentru



bibliotecile mici 8.2.792

Tiparul executat sub comanda
nr. 3204 la

Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”,

str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti

Republica Socialistă România